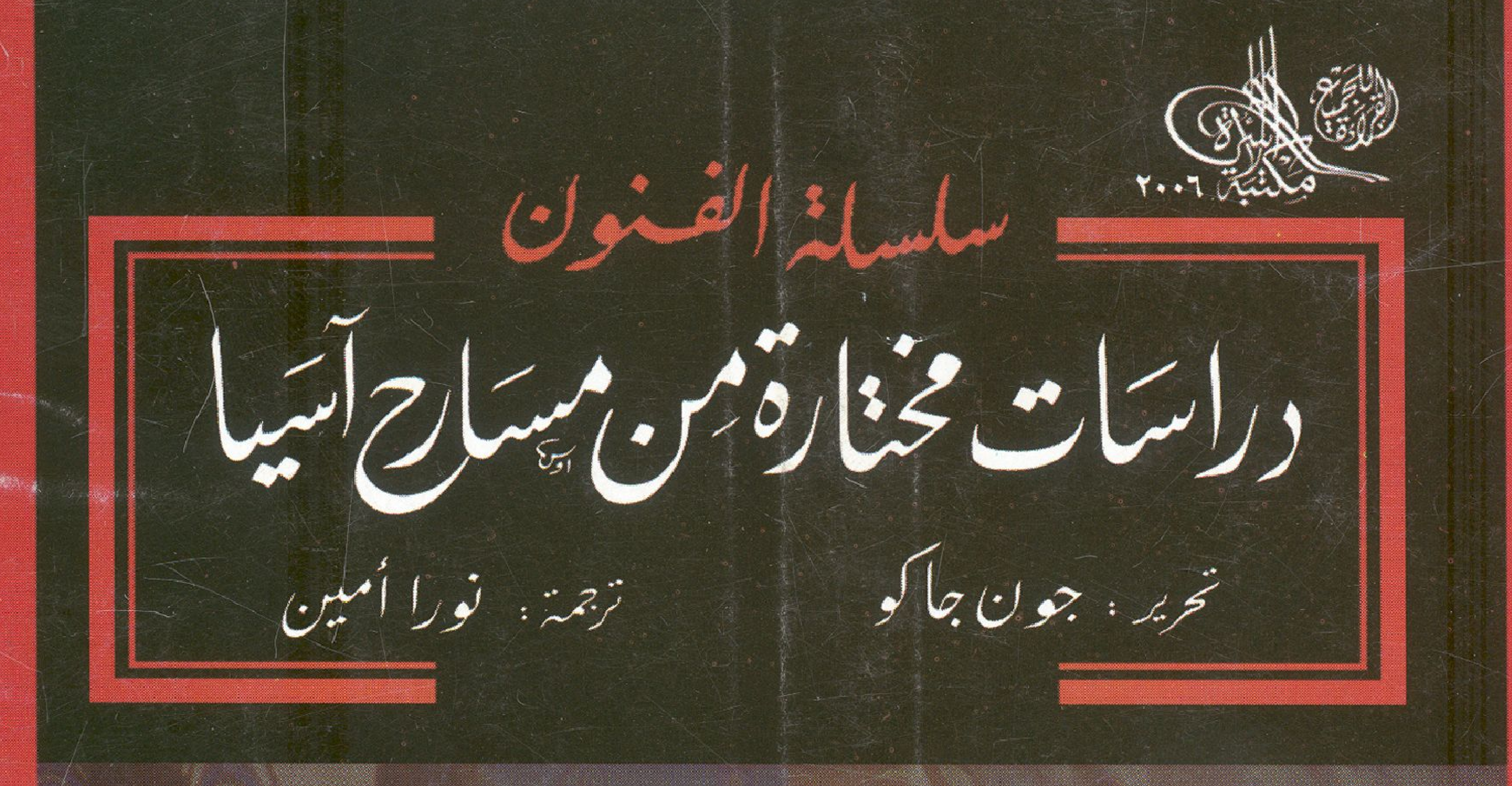


مكتبة الأسرة ٢٠٠٦

سلسلة الفنون

دراسات مختارة من مسارح آسيا

تحرير : جون جاكو

ترجمة : نورا أمين

دراسات مختارة من مسارح آسيا



برعاية السيدة

سوزان مبارك



المشرف العام
د. ناصر الأنصاري

تصميم الغلاف
د. مدحت متولي

الإشراف الطباعي
محمود عبد المجيد

الإشراف الفني
صبري أبو الخير
ماجدة عبد العليم
صبري عبد الواحد

الجهات المشاركة
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة التنمية المحلية
وزارة الشباب

الناشر
الهيئة المصرية العامة للكتاب

دراسات مختارة من مسارح آسيا

تحرير: جون جاكو　　ترجمة: نورا أمين



لوحة الغلاف للفنان: ثروت البحر

بدون عنوان - ١٩٩١ - أكريليك على ورق - ٥٠ × ٦٩,٥ سم

كإضافة جديدة لمكتبة الأسرة قدمنا على غلاف كل كتاب لوحة تشكيلية لفنان مصرى معاصر من مختلف المدارس والأجيال وهذه اللوحات لا تعبر بالضرورة عن موضوع الكتاب.

وتتقدم مكتبة الأسرة بالشكر لقطاع الفنون التشكيلية بوزارة الثقافة ومتحف الفن المصرى الحديث على هذا التعاون.

دراسات مختارة من مسارح آسيا / تحرير جون جاكو، ترجمة نور أمين، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦.

١٦٠ ص؛ ٢٤ سم.

تدمك ١ - ٤١٠ - ٤١٩ - ٩٧٧.

١ ـ المسرح ـ تاريخ

٢ ـ المسرح ـ آسيا

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٥٤٠ / ٢٠٠٦

I.S.B.N 977-419-410-1

ديوى، ٧٩٢,٠٩

توطئة

انطلاقًا من شعار «مكتبة الأسرة» هذا العام: الثقافة لغة السلام، والذى طرحته السيدة الفاضلة سوزان مبارك، انتقت مكتبة الأسرة حوالى ٣٠٠ عنوان، حاولت أن تقترب من الأجواء الفكرية والثقافية والإبداعية لمفهوم قيمة ثقافة السلام ودعم التسامح، وتعميق قيمة المواطنة والانتماء والمشاركة والمسئولية المدنية، ودور مؤسسات المجتمع المدنى، وترسيخ قيمة دور المرأة وتعزيز قيمة التجدد الثقافى، والتفكير النقدى، والحوار، والتبادل والتواصل المجتمعى والدولى. وأخيرًا إبراز تواصل الإبداع المصرى عبر أجياله المختلفة وتياراته المتنوعة.

إن مكتبة الأسرة من خلال سلاسلها المتنوعة تحاول استيعاب المشهد الثقافى والفكرى والإبداعى فى مصر عامًا بعد عام. وفى هذا العام تطرح أعمالاً جديدة، وتقدم أسماء لم تنشر من قبل فى هذا المشروع الرائد، وتقتحم مجالات فكرية وثقافية وأصوات إبداعية جديدة.

وسوف تدور عناوين مكتبة الأسرة ٢٠٠٦ فى فلك سلاسل الأدب، والفكر، والعلوم الاجتماعية، والعلوم والتكنولوجيا، والفنون، والمئويات التى تحتفى هذا العام مع العالم كله بمرور ستمائة عام على رحيل المفكر العربى الكبير عبدالرحمن بن خلدون، الذى يعد واحدًا من بُناة الحضارة العربية الإسلامية فى أوج عظمتها وازدهارها، ولأن هذه الحضارة كانت الأساس الذى قامت عليه

الحضارة الأوروبية الحديثة، فابن خلدون يعتبر نموذجًا واضحًا لأهمية حوار الحضارات وطريقة تواصلها.

سيظل هدف مكتبة الأسرة فتح نوافذ جديدة للقارئ المصرى للاطلاع على منابع الثقافة العربية والعالمية وتكوين ثقافته ومعرفته بأيسر السبل، والوقوف أمام ما أنتجته عبقرية الأمم ممثلة فى تراثها الأدبى والثقافى والعلمى والفكرى المستنير، حتى يستطيع القارئ مواجهة العنف والأصولية، والفخر بإسهامات أسلافه العرب فى تشكيل مسيرة الحضارة الإنسانية.

مكتبة الأسرة

تقديم

يمتاز المسرح الآسيوى بنشأته العضوية، كظاهرة فرضها الطقس الدينى، مثله فى ذلك مثل المسرح الإغريقى، أى أنه لم يتم استيراده من الغرب كما حدث مع مسرحنا العربى، وهذا ما أعطى له خصوصيته الجمالية النابعة من الثقافات المحلية، بما يمنحه ثراءً بصريًا لا نجده فى القوالب المسرحية الغربية التقليدية، يتأتى من طبيعة الطقوس الخاصة بالديانات الآسيوية، والتى يعد الغناء والرقص عنصران أساسيان فيها.

ولذلك التفت رواد الحداثة فى المسرح الأوروبى، أمثال بريخت، وأرتو، وبيتر بروك، إلى هذا الأداء المسرحى الموغل فى القِدَم، إذ ارتأوا فيه تجليًا للمعطيات الفكرية والجمالية لنظرية الحداثة، فبريخت استقى من الأوبرا الصينية نظريته فى التغريب المعتمد على عناصر كسر الإيهام، كالراوى، وتعريف الشخصية بنفسها، والصياغة الغنائية للموقف الدرامى، على صعيد النص، أما على صعيد العرض، فهناك الرقص والاستعراض، والديكور الرمزى، وتناقض العناصر البصرية مع العناصر السمعية، وكلها من التقنيات المميزة للأوبرا الصينية، والتى اعتمدها بريخت فى مسرحه الملحمى، ابتغاء الوصول إلى صيغة مسرحية تعرى التناقضات الأيديولوجية فى المجتمع الرأسمالى، وذلك بعد أن ثبت فشل التيار الواقعى وكافة التيارات التقليدية فى المسرح، فى حل هذه المعدلة الفكرية.

ومن جانب آخر اعتمد أرتو على المسرح التراثى فى «بالى» و«نيبال» لكى يرسم الخطوط العريضة التى انطلق منها نحو تأسيس نظرية مسرح القسوة، فبنى ذلك على الطقس الروحى، أو السحرى الذى يعد السمة المميزة لهذا النمط من المسرح الآسيوى، وعبر هذا الطقس يصل المتلقى والممثل معًا إلى حالة التطهير القائمة على مبدأ جلد الذات، وهو تطهر يدفع إلى التغيير، بعكس التطهر الأرسطى، الذى ينحى منحى تثبيتيًا لما هو واقع على المستويين السياسى والاجتماعى.

وهكذا نرى كيف استفاد المسرح الغربى من آليات العرض الآسيوى بأساليبه المختلفة، ويضم هذا الكتاب مجموعة من الدراسات حول المسرح الآسيوى، والتى اضطلع بكتابتها مجموعة من أهم الباحثين المسرحيين فى أوروبا وآسيا، وتتناول الدراسات ظواهر المسرح الآسيوى عبر قومياته المختلفة، فهناك المسرح الهندى الذى انفردت له دراستان ضمن الكتاب، لعرض وتحليل أشكال المسرح الكلاسيكى الهندى ونشأته الدينية، التى منحته طابعًا أسطوريًا، يدنو به من شكل الواقعية السحرية الذى طرحته الثقافة اللاتينية فى القرن العشرين، هذا إلى جانب المسرح الصينى قديمًا وحديثًا، وكيفية تطوره من الأوبرا الصينية إلى مسرح درامى يتأثر بالتجارب الأوربية، بالإضافة إلى مسرح النو اليابانى، والمسرح الإندونيسى، والمسرح الفيتنامى، وغيرهم.

وقد صدرت الطبعة الأولى للكتاب ضمن فعاليات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، فى دورته السابعة عام ١٩٩٥، وهاهى مكتبة الأسرة تعيد طبعه، بعد مضى أكثر من عشر سنوات، لتمد حقل النقد المسرحى بمرجع مهم يضئ مساحة لرؤية المسرح الشرقى.

مكتبة الأسرة ٢٠٠٦

دراسات مختارة
من
مسارح آسيا

يتضمن هذا الكتاب مختارات من الكتاب الفرنسى

Les Theatres D'Asie

مسارح آسيا

مجموع دراسات من ندوة « مسارح آسيا » التى عقدت بمدينة رايومون Rayaumont بفرنسا بالتعاون بين مجموعة الأبحاث المسرحية Groupe de Recherches sur le Theâtre بالمركز القومى للبحث العلمى C.N.R.S.

وللدائرة الثقافية برايومون Cercle Culturel de Rayaumont فى الفترة من ٢٨ مايو إلى أول يونيو عام ١٩٥٩ وصدرت عن المركز القومى للبحث العلمى (C.N.R.S.).

من تحرير : جون جاكو Jean Jacquot

أؤمن بأن العزلة تنتج الاجترار الذى يؤدى إلى السكون ، فيتخلق السأم وبدوره يولد النعاس ، لذا فالتنشيط والتحفيز يشكلان عندى ضرورة للمقاومة والارتقاء .

ومهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي أحد صور التنشيط الإبداعي الذى يضعنا في مواجهة مع تيارات فنون المسرح المتعددة ، حتى لا يبتلعنا تيار محدد ، أو نصبح أسرى الاستذكار بدلاً من أن نكون دعاة إبداع دائم .

كان ومازال همى أن نجرى الحوار ، لا أن نتلقى ، نتعرف وندرك ، لا أن يملى علينا، وفى رأيى أن صيغة التقوقع لا تجدى ، وكذلك التلقى السالب لا ينفع، .ولاشك أن بانوراما المسرح العالمى التى يتيحها المهرجان تفتح آفاقاً متنوعة لتجارب فكرية وجمالية ، تحرك طاقات الإبداع ، وتعمق المعارف .

وفى تصورى أن المهرجان يكثف ولا يختزل ، يطرح ولا يفرض ، يستعرض أساليب للإيحاء ، وليس للنقل ، وعلى المبدعين فى مسرحنا أن يحسموا خيارهم .

إن هذه الدوره السابعه للمهرجان تفتح مجالاً جديداً هو مسرح الشرق بترجمة مجموعة من الدراسات والنصوص ضمن إصدارات هذا العام ، وقد طلبت من إدارة المهرجان دعوة بعض الفرق التى تجسد إستلهامات هذا المسرح ، ليجرى الحوار كاملاً ، ولتتحقق الفعالية فى صورتها المؤثرة .

فاروق حسنى
وزير الثقافة

تعد علاقة المسرح العربى عموما بمسرح الشرق ، وتحديداً المسرح الصينى والهندى واليابانى علاقة شاحبة ، ورغم أن المواجهة بين العالم العربى والعالم الاوروبى والغربى اتسمت فى تاريخها بمظاهر متعددة من الصراع ، ورغم أن خطاب التأصيل للمسرح العربى على اختلاف توجهاته يؤكد على ضرورة القطع مع المسرح الغربى ومرتكزاته ، الا أنه لم تكن هناك مقاربات من مسرح الشرق ، سواء من جانب المؤسسات الثقافية والعلمية ، فى شكل بعثات دراسية أو زيارات ميدانية ، أو استقدام لفرق مسرحية ، أو حتى من جانب نخبة الثقافة العالمة ، بطرح التكوين المعرفى عن هذا المسرح فى صياغاته المتعددة بترجمة إبداعاته وتنظيراته .

ومن الملاحظ أن خطاب التأصيل للمسرح العربى كان يبشر بميلاد شكل مسرحى عربى مغاير للمسرح الغربى ، لكن ولادة هذا الشكل ارتبطت بمنهج اركيولوجى ، يسعى إلى نفى واستبعاد واقصاء المسرح الغربى ، واستحضار كل ما تحويه الحفريات التراثية فى محاولة لاستلهامها ، رغم الانقطاع الذى حدث لها ، وذلك وفق تصور يرى توليد شكل مسرحى عربى فى بوتقة مغلقة ، ويلقى على التراث عبء التأسيس ، بتوجه سوسيولوجى تحريرى مناهض للهيمنة والتبعية والإلحاق ، واكتفت خطابات التأصيل فى مواجهتها للمسرح الغربى بأن راحت تفتش عن ظواهر جنينية للمسرح ، وتظاهرات شعبية ، ورصيد فنون الفرجة فى التراث العربى ، كمحاولة لرفضها تقليد المسرح الغربى ، تأكيداً لهوية المسرح العربى المنشود ، دون البحث عن تفاعل مع ثقافات أخرى لاستلهام البديل .

لكن كان هناك ضمن خطابات التأصيل للمسرح العربى على تعددها خطابان أشارا إلى مسرح الشرق ، وهما شريف خزندار حيث دعى فى خطابه للتأصيل إلى

التوجه والاستلهام من مسرح الشرق بإعتباره أقرب ما يكون إلى ما يتطلع المسرح العربي أن يكون ، إنما هو في الشرق لا في الغرب ، ففي آسيا .. وفي الهند بالتحديد شكل من المسرح أقرب ما يكون إلى المسرح الشامل الذى يبحث عنه الغرب .. هذا المسرح هو الذى يجب أن يكون مسرحنا المنشود .

وخطاب التأصيل الثانى الذى نبه إلى مسرح الشرق كان للدكتور على الراعي . الذى جاء كحصاد متابعته بالمشاهدة لعروض آسيوية شاهدت ، اذاك عروض الكابوكي وادركت كم قريبة من روح المسرح الشعبى الذي جذب شعبنا دائما فى صور مختلفة ، وفى المسرح الغنائى الذى عمل من أجله سلامه حجازى ، و سيد درويش ... وفى مسرحيات على الكسار و مسرحيات الريحانى الاستعراضية .

ويحدد د. على الراعى السمة المميزة لهذه العروض معلقاً على مشاهداته بعد مشاهدة هذا البالي الشرقى الفاتن بدا لى الباليه فى الغرب مجرد شظية من مرآة سحرية صافية الأديم ، يستطيع الجسم البشرى على سطحها أن يشكل أشكالاً لا تنتهى ويعبر بها تعبيرات بالغة الرقة والعمق ، وتخلف لدى من مشاهدتى ، إن المسرح الذى يقوم على الدراما وحدها هو فرع صغير انتزوعه من شجرة سامقة هى شجرة فنون العرض ، أو شجرة المسرح الشامل ، وأننا إذا أردنا للمسرح أن يحيا حياة جديدة وأن يؤثر فى الناس حقاً ، ويصدر عنهم فى الوقت ذاته ، فلابد من عودة النظرة الكلية إلى العروض المسرحية ولابد من التمسك بفكرة أن المسرح ليس الكلمة فقط بل فى كل ما يؤدى فى مساحة معينه من حركات وأصوات وغناء وموسيقى .

ويكاد يتفق د. الراعى مع جون جاكو فى استقرائه لمسارح آسيا حيث أكد جاكو اننا نستطيع أن نقول انه حتى فى مسارح آسيا ذات التعبير الأدبى العالى نادراً ما تغيب الموسيقى والتمثيل الصامت والرقص ، حيث يشكلون عنصراً لا غنى عنه للعرض ككل ، لدرجة انهم ينافسون الحوار الكلامى فى الأهمية فى بعض الأشكال الدرامية ... فالسمة الأولى المشتركة بين معظم المسارح التراثية فى آسيا – أن لم يكن كلها – هى التأليف بين الوسائل الفنية .

لكن يبدو أن تأثير هذين الخطابين العربيين كان محدوداً ، وأيضاً دون سند من ترجمات ودراسات مستفيضة أو مشاهدات واستقراء لعروض مسرحية تزكى التفاعل وتحقق البديل المنشود فى خطاب التأصيل .

ولا شك أن اهتمام هيئة اليونسكو بدعم مشروع الهيئة العالمية للمسرح فى باريس على إقامة مهرجان مسرح الامم الذى باشر نشاطه بين عامى ١٩٥٧، ١٩٧٢ يعكس الإيمان بفعالية حوار الثقافات ، حيث كان هذا المهرجان ملتقى للإبداعات المسرحية الغربية ، وابداعات الفنون الآسيوية والأفريقية والأمريكية ، إذ عرضت أوبرا بكين ، و الكابوكى ، ومسرح الكاتاكالى الهندى . ثم أقيمت عام ١٩٧٦ بالهند الورشة العالمية للمسرح الشعبى فى شانديجره التى سعت إلى تجريب مناهج وتقنيات لنقل السير والأساطير الغريبة التقليدية الآسيوية إلى شكل من المسرح الشعبى .

وقد استأثر مسرح الشرق بحيز أوسع من اهتمامات الاسرة المسرحية العالمية ، حيث تزايد اهتمام المسرح الفرنسي خاصة بالتعرف على مسرح الشرق من خلال الترجمات والمهرجانات التي تستقدم عروضه ، ويعترف جون جاكو أن الكتابة الدرامية الشرقية أصبحت مألوفة لدينا ، بعد مرور نصف قرن من الترجمات ، ومن محاولات الإعداد المسرحى للنصوص المسرحية الأدبية ، ومن زيارات الفرق الآسيوية لفرنسا ، وتم ذلك ايضا بفضل لجوء أولئك الذين أرادوا تجديد مسرحنا واطلاقه خارج إطار العلبة الإيطاليه بتحريره من استعباد الإيهام ، وبالتخلى عن المحاكاة المباشرة لكى يستعيد المسرح قيمتــه ويستعيد التمثيل اسلوبه الفنى إلى تقنيات المسرح الشرقى .

ورغم الاحترازات التى تضمنتها بعض خطابات التأصيل للمسرح العربى من خطر الوقوع فى الشكلية أو التزيين ورش الأصباغ والترميم عند استلهام التراث، فإنه لم تتسع مساحة التعرف على نماذج من مسارح الثقافات الاخرى غير المسرح الغربى ، باعتبار أن التعدد الثقافى أمر جوهرى ينبغى البحث عن ثوابته والتعرف على تجلياته .

فالمسرح كفن – يعكس عذاب الخيال الانسانى فى نبله الحقيقى – إنما يسعى إلى خيارات حياتيه ، بعيدة عن الفساد والخداع أو السيطرة والاستعباد والهيمنة .

كما أن مواجهة الخصوصيات الثقافية للنمذجة المهاجمة المسيطرة ، والاجتياح ذى الطابع الإرغامى ، لا يعنى انغلاقاً على الماضى ، أو انغلاقاً عمن حولنا ، وإنما يعنى تفتحاً متنوعاً خلاقاً لإنماء الذات دون أن تغترب ، فسؤال الحضور الثقافى يستوجب ضرورة توفر إدراك الحس التاريخى بالتراث ، دون أن يصبح

وثيقة حلول تفصلنا عن أبداعاتنا وتقطع حواراتنا مع الغير أو مع مستجدات حياتنا ، وتؤكد الإنحباس فى وعاء زجاجى مغلق لإستيلاد الغائب .

لذلك كله فإن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى انطلاقاً من إيمان تحميق رسالته بإثراء الخيال المسرحى ، فإنه يطرح ترجمات لمجموعة من الدراسات التى تتناول مسرح الشرق ، إلى جانب مختارات من نصوص هذا المسرح ، كما يستقدم فرقاً تتخذ من التجريب على تقنيات ذلك المسرح توجهاً لإبداع جديد ، وفى ذات الوقت يطرح أيضا مجموعة من الترجمات لدراسات المسرح الغربى ونصوصه الجديده ، سعياً لنتوجه إلى ما لم يوجه إليه النظر بعد ، دون أن يحتجزنا شىء عن المغامرة والحوار ، ودون الرغبة فى التماهى والاستنساخ .

ويبقى الاعتراف بالفضل لصاحب فكرة هذا المهرجان الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة الذى يحرص على أن يستكمل هذا المهرجان ملامحه الأساسية كمؤسسة ثقافية تنشط الإبداع المسرحى وتحفز الخيال وتدعو للحوار وتعمق المعارف .

أ . د . فوزى فهمى
رئيس المهرجان

عن المسرح الهندى باللغة السانسكريتية

بقلم / لوى رونو Louis Renou
أستاذ بالسوربون

كثيرا ما تناولنا المسرح السانسكريتى بالدراسة ، مهتمين بأصوله التى مازالت موضع اختلاف فى الآراء كما كانت فى القرن الماضى – و إن كنا تحررنا من الفرضيات التى تثقل دراسته النظرية – بعد أن ثبت لنا أن ظروف نشأة المسرح الهندى هى نفسها ظروف نشأة المسرح فى بقية بقاع العالم .

لقد عالجنا علاقاته بالكتابة الدرامية ، و هى علاقات تطرح مشكلات مهمة ، بل غاية فى الأهمية ربما لأن النظرية الدرامية فى الهند سبقت وجود الدراما نفسها التى تسعى الى تعريفها . كما سعينا فى النهاية (و هى مهمة أسهل) الى صياغة تقييم أدبى خاص بهذه الدراما ، و الى تصنيف مؤلفيها و توضيح التأثيرات التى تعرضوا لها . و قليلا ما أخذنا فى الاعتبار شكل الدراما نفسه ، رغم أنه شديد الأهميـة ، لا سيما أن الأدب الذى ينتمى إليه يحمل بصمات صريحة وواضحة للسمات الشكلية و البنى اللغوية .

لقد رددنا كثيرا فكرة أن هـذا المسرح تقليدى فى معظمه . ولاحظنا كذلك أن الأشكال الدرامية –مثلا – بمجرد أن حددتها معايير النظرية الدرامية ، أخذت تضطرب من قرن الى آخر وفقا لأنماط ثابتة حتى أن المسرحيات القليلة التى ما

زالت تؤلف باللغة السانسكريتية اليوم مـن الصعب تمييزهـا عن تلك التى كانت تعرض أيام الـ جويتاس Guptasو ال بالافاس Pallavas.

و فى الحقيقة ، لم يستغل الأدب إلا جانبا بسيطا من الإمكانات التى وفرتها له خصوصيـة الكتابـة الدرامية ، فلا نستطيع أن نجدإلا كوميديات بطوليـة أو كوميديات حريم بين العشرة أنواع الرئيسية والعشرة الفرعية التى حددها المنظرون.

و من بعدها ، نجد كوميديات برجوازية ، ثم مونولوجات و فارس Farce لكن فى أعمال تنتمي الى فترة قريبة نسبيا ، و يتفاداها المؤلفون الكلاسيكيون أو يجهلونها . و مما لا شك فيه أنـه يوجد مسرحيات قد ظلت على هامش الانتاج المسرحى الجارى فى الوقت نفسه الذى ابتعدت فيه عن أى مذهب درامى . ولا تمثل هذه المسرحيات إتجاها مختلفا عن المسرح العادى بقدر ما تستعير من تقنياته لإقامة نوعاً مسرحياً جديداً يتكون من المزج بين الحوارات و الغناء غير الموزون ، مثل أبيات الشعر المغناة فى الجيتا –جوفيندا Gita- Govenda ، ومثل الرواية المسرحية المتتالية –ال ماها–ناتاكا Maha - nataka بعض المحاولات الأخرى .

أما الشخوص الدرامية فنمطية مثلها مثل الأنواع الدرامية ؛ فهناك الملكو البهلول و الروح الطيبة و المحظية . ويعتبر الموقف العام مستعارا من التراث الملحمى ، أو على الأقل من الكوميديا البطولية ، حيث إستوحت كوميديا الحريم مثلا بعضا مما ترويه الحكايات المعروفة ، دون أن تغامر بطرق بسبل جديدة . بل أن المواقف الخاصة فيها كانت معروفة مسبقا ، سواء كانت فى استخدام أسلوب التنكر ، أو تدخل الناسك فى الأحداث ، أو وقوع حدث مفاجىء يكون بمثابة الحل المنتظر لعقدة المسرحية.... الخ . نرجع إذن بذلك الى استنتاج لا يمكن تفاديه ، ألا و هو أنه كلما كان إطار العرض محددا بشكل مسبق كلما زادت أهمية المشكلات التى يطرحها الشكل . فى هذا السياق ، حيث تقل حرية الإبداع ، تتأكد شخصية الشاعر. و فى عبارة أخرى ، نجد أن ما يميز المؤلفين الدراميين المنتمين الى العصر الكلاسيكى (مثل كاليداسا، و من بعده بها فابهوتى ، و فى مستوى يلى هذين الأثنين الكبيرين ، فيساكهاداتا و نارايانا و موراري و راجا سيكهارا) عن غبار الشعراء الصغار الذين أخذوا يتوالون منذ القرن العاشر أو الحادى عشر ، هو الموهبة أو الأصالة الشكلية التى تستدعى الارتباطالذكى بالتراث أكثر مما

تستدعى الابتكار . و نستطيع أن نقول أن المسافة الفاصلة بين كاليداسا مثلا و أحد هؤلاء المؤلفين من العصر الأدنى ، هى نفسها المسافة التى تفصل بَين مسرحية فيدر Phedre لراسين Racine و مسرحية فيدر Phedre لبرادون , Pradon، مع فارق واحد هوأن التطور – أو بمعنى أصح التدهور – فى الهند السانسكريتية قد إتبع خطا زمنيا دقيقا ، فى حين أننا فى الآداب الغربية نجد الإنتاج الضحل جنبا الى جنب مع الانتاج المتفوق . و ربما يرجع ذلك الى أن النصوص الغربية الكلاسيكية كلها – أو معظمها – قد عاشت حتى الآن ، أما فى الهند فلم تنج من الأعمال التى تنتمى الى ما قبل القرن العاشر إلا تلك التى تحمل دلالة فنية أو تاريخية خاصة .

مما يعنى أننا نجهل كل ما يتعلق بالكتاب الذين سبقوا كاليداسا . و فى عبارة أخرى ، نستطيع القول بأن المسرح الهندى بمجرد ظهوره كان له شكل مكتمل ، لذلك لم تتعد مهمة الكتاب بعد ذلك الحفاظ على هذا الشكل ، أى (دون أن ينتبهوا لذلك) أن يتركوه يتدهور . كان ينبغى أن تحدث معجزة حوالى عام ١٩١٠ حتى يتم العثور على سلسلة من الكوميديات القصيرة فى ديكان (Deccan) ، نسبت فيما بعد الى بهازا Bhasa وهو واحد ممن سبقوا كاليداسا . و مع ذلك لم يسمح إختلاف الرأى عند التقييم العلمى لهذا المسرح بتقرير مستواه أو مدى أصالته فنيا .

لقد أشرنا فيما سبق الى أهمية المسائل الشكلية فى الأدب السانسكريتى ، وهو أمر لا شك فيه و إن لم نكن قد أوفيناه حقه من الدراسة . و حتى نخص بالبحث هناالأدب المسرحى – حيث تعمل كلمة مسرحية ropaka أو ropa أومعنى شكل أيضا – سوف نحدد فيما يلى عناصره ذات الدلالة و التى تظهر بوضوح منذ الوهلة الأولى : –

١ – *بداية* :

نجد أنفسنا أمام تنوع بين الشعر و النثر .ويعتبر هذا التنوع من إحدى تقنيات التأليف الشائعة جدا فى الهند القديمة حيث عرفت نصوص متنوعة الأنماط هذا المزيج أو على الأقل تضمنته (لأن المقاطع النثرية فى كثير من الأحيان كانت تغيب من المخطوطات الأصلية للنص بما أنها عنصر هش من السهل نقله من موضعه فى العمل الأدبى ، أو كانت تحل محلها بعض الأبيات أو الصياغة الأدبية المعاصرة لفترة تليها) . و عامة ، يعلق النثر على ما يلقيه الشعر ، أو يوضحه ، فى

شكل ساخر بدرجة أو بأخرى . أما فى المسرح ، فيختلف الأمر ، حيث يخدم النثر الحدث المسرحي فى شكل حوار ، فهو العنصر البصرى للمنظرين لأنه يؤكد على لعبة الشخوص المسرحية .

و مع ذلك ، فالمقطع النثرى يظهر فى النص ليشير الى وقفة يليها وصف لتفصيلة ما ، وهو بذلك يرتبط بالحدث – ارتباطا دقيقا فى بعض الأحيان – لكنه يظل مستقلا عنه. بمعنى أنه يمكن استئصاله من النص دون الإضرار بتصاعد الحبكة الدرامية.

و يتنوع التناسب بين فقرات النثر و المقاطع الشعرية وفقا لطبيعة الموقف ، ففى المواقف العاطفية التى يغذى العنصر الوصفى فيها شعورا يحقق درجة ما من التوتر تصل الى ما نطلق عليها Zasa، عادة ما نجد تتابع من المقاطع الشعرية المتماسكة سويا ؛ و على عكس ذلك تلائم طبيعة الفقرات التى لا توتر فيها – مثل في المواقف العائلية أو الكوميدية – النثر أكثر من الشعر ، و إذا كانت بعض الأبيات الشعرية تتدخل فى هذه الحالة فذلك فحسب لتدعيم الموقف ببعض الحكم، يكون الشعر بذلك العنصر السمعى للنظرية الدرامية .

ب- *يرتبط العنصر الثانى بما سبق :*

ففى حين يُكتب النثر بلغة بسيطة أقرب الى اللغة الدارجة بدرجة أو بأخرى ، و هى لغة غنية بالتعبيرات الشعبية ، أو على الأقل بالتعبيرات التلقائية ، نجد الحوار المسرحي يختلف عن تلك اللغة النثرية للقصص أو لأى نوع غير درامى ، فهذا الحوار – أيا كانت تحفظاتنا عليه –هو الدليل الوحيد على وجود لغة سانسكريتية مثقفة وصحيحة بما لايدع مجالا للشك ، و قادرة في الوقت نفسه على ترجمة الأحاديث الجارية بطريقة طبيعية تشبه اللغة السانسكريتية التى نسمعها حاليا أحيانا فى الهند خارج مجال الخطب الرسمية و المباريات الشعرية . أما الشعر فتكتب أبياته بأسلوب القافية ، و هو شكل أدبى متطور يستخدم (أو يستطيع أن يستخدم) المصادر التى يصفها فن الشعر لأرسطو (و التى تعرفها أيضا الكتابة الدرامية بوصفها فرعا من فروع فن الشعر) ؛ مثل الصور على مستوى الشكل و المضمون ، و السجع و الرجز ، و الكلمات ذات المعنى المزدوج أو المركبة من أكثر من مقطع ،و المفردات الخاصة بالمثقفين ...الخ .ولاينتج استخدام هذه المصادر

فى المسرح عن التمييز بين الشعر و النثر حيث توجد- خارج إطار المسرح- قافية فى النثر أكثر نعومة فى أغلب الأحيان عن القافية الشعرية.

و تشهد اللغة السانسكريتية بشكل واضح على الفرق بين الحوار و السرد أو الوصف الذى لا يرد على لسان شخصية بعينها . و يعتبر المسرح فى مجمله تطبيقا للقافية مع أن هذا تعريف لا يتلائم - بالمعنى الدقيق - إلا مع الأجزاء التى تتضمن أبياتا شعرية فى النص ، و بالتالى فهو ينطوى على اعتبار هذه الأجزاء المنفصلة عن الحدث المسرحى بمثابة جوهر الانتاج الدرامى نفسه ، أو زهرته و تاجه ، فى حين أن النثر ماهو إلا غطاء ضروريا بلاشك ، لكنه أقل أهمية من حيث الشكل . فقد كان المتفرجون ينتظرون المقاطع الشعرية مثلما تنتظر نحن ، فى الأوبرا الكوميدية ، النغم الموسيقى من بعد الفقرات الباهتة التى تتضمن حوارات وتتخلل المقطوعات الموسيقية المغناة . على الرغم من الحوار -إذن - و على الرغم من المكونات الحركية أو الموسيقية التى تحيط كل عرض مسرحى ، كان أهم ما فى المسرحية هو خضوع المؤلف الى تقنية أدبية غريبة عن المسرح بحكم أصولها ، حتى إن كانت فرضت وجودها عليه مبكرا لأنها تجسد نقطة هامة فى أى ثقافة فنية .

علينا أن نضيف كذلك أن القافية الشعرية فى الكوميديا البطولية (بل فى كوميديا الحريم أو الكوميديا البرجوازية) تبتعد تماما عن المشاركة فى التعقيدات أو فى الغرابة التى تبدو فى القافية المستخدمة فى الرواية أو فى الشعر الغنائى أو حتى فى القصة القصيرة . و يظل المقطع الشعرى فى المسرح بسيطا و إن كان كثيف الشاعرية ، مما لا يحول دون ملاءمته لجو الحوار و لمقتضيات الاستماع الجماهيرى .

ج - السمة الثالثة :

التى ربما تكون معروفة أكثر مما سبق هى استخدام المسرح لغات أو لهجات- بمعنى أصح -مميزة كل عن الأخرى . و يتكون ما نطلق عليه المسرح السانسكريتي من أعمال تسيطر عليها اللغة السانسكريتية ، و لكنها أعمال تجد المواضع المناسبة للهجات المشتقة من السانسكريتية وفقا لمواقف الشخوص الدرامية . ويرجع هذا التقسيم الى التصنيف الاجتماعى ، و ربما (بطريقة غير مباشرة) الى ذلك التصنيف ذى الوظيفة الثلاثية ، و الذى نحاول رصده فى

مختلف الهياكل التاريخية النمطية ؛ حيث تقتصر اللغة السانسكريتية على الشخوص المذكرة التى تنتمى الى طبقة أعلى، مثل الآلهة و الملوك و النساك و رجال الدين و الوزراء والجنرالات وشعراء البلاط الملكى. أما السيدات متوسطات الحال فتتحدثن الهندية المتوسطة ، بالتحديد اللهجة التى تسمى كورازنى Cau-raseni ، و تعبر الشخوص الصغرى أو الشخوص المكروهة عن نفسها بلهجة ال ماجادهى magadhi أو ال بايساكى Paicaci أو أى لهجة أخرى أقل كبرياءو هناك تقسيمة أخرى أحيانا ما تتقاطع مع السابقة ، وهى غناء النساء (اللاتى تتحدثن عادة اللهجة الكورازينية) بلهجة المهاراشترايmaharashtr، فكيف يسمح مثل هذا التنوع في اللهجات بعرض مسرحى قادر على الاحتفاظ بانتباه جمهور واسع هو نفسه – فى اعتقادنا – جمهور الدراما السانسكريتية على مر العصور ؟ يعود السبب فى ذلك الى أن هذا التنوع فى اللهجات هو فى الحقيقة أقل أهمية مما يبدو عند قراءة النص . أما اللهجات الهندية الدارجة (Prakrit) و المشتقة من السانسكريتية فلا تكرس لها مقاطع مستقلة بذاتها فى المسرح ، مثلما يحدث فى الشعر الغنائى أو فى الخطب الدينية الأدبية ، بل تدخل فى سياق الحديث باللغة السانسكريتية فى شكل جمل قصيرة متقاربة و متوازنة صوتيا ، حتى يبدو الأمر فى مجمله مثل اللكنة المختلفة فى اللغة لدينا (كاللكنة الجنوبية أو مثل لكنة أهل الجبال) .و تمت ملاءمة ال ماهاراشترى maharashtri للغناء بسبب قلة استخدام الحروف المتحركة فيها و صلاحيتها لإظهار الصوتيات،حيث كان المعنى فى الغناء أقل أهمية منه فى إلقاء الشعر . و لعلنا نعرف من خلال الكوميديا دى لارتى Commedia dell'arte كيف يمكن تقديم خليطاً لغوياً فى العرض المسرحى بطريقة مقبولة . لكن ،و دون الخروج من منطقة الهند ، يكفى أن نرى الكوميديات الشعبية التى تعرض اليوم فى البنغال حيث نجد مزيجا من اللهجات ، ومن اللغة رفيعة المستوى ، و مفردات المحال التجارية أو القرى و اللغات المحلية الدارجة ، و اللهجة الوسط بين البنغالية و الهندية ...الخ . من هنا يتضح عدم كفاية معيار الموقف الدرامى لتحديد لغة النص ، هذا المعيار الذى كان يشير فى الماضى الى محاولة دس صورة ما عن الواقع فى العرض حتى إن كان الحفاظ على هذه الصورة يرجع الى التقاليد المسرحية .بالأضافة الى ذلك ، تدلنا أسماء اللهجات المشتقة من السانسكريتية – و هى أسماء مناطق جغرافية – على أنها تنتمى الى زمن كان الاختلاف الاجتماعى الطبقى فيه راجعا أولا الى الاختلاف الاقليمى .

باختصار ، يبدو لنا أن شكل الأعمال الدرامية المكتوبة باللغــة السانسكريتية يشهد على إتصال ما ، أو على الأقل على وجود منطقة وسط بين بعض الأوضاع الاجتماعية .ويعتبر المسرح محاكاة للعبة مركبة يكون فيها مزيج الأساليب و اللغات مع تفاعل الغناء و الحوار ، و تكامل الغناء و الرقص ، أداة لفن شامل لا يمكن مقارنة كماله و دقته بأى شىء آخر فى الآداب الهندية .

المسرح الكلاسيكي في الهند (١)

بقلم / جانين أوبواييه Jannine Auboyer
باحثة بمتحف جيميه (Guimet)

يرى التراث الهندى أن الفن الدرامى – مثله مثل بقية الفنون – ذو أصل إلهى، فقد خلقه الإله براهما Brahma و شارك فيه من بعده آلهة البراهمانية الكبار كل بمنحة شخصية ، فابتكر سيفا Civa الرقص ، و ابتكر فيشنو Vishnu أساليب الأداء ، أما فيسفاكارما Vicvakarma المعمارى الإلهى فصمم المبنى المسرحى. هكذا اكتمل الجانب الأسطورى للدراما جامعا الشعائر اللازمة لتوليد فن شامل ، لكن دون أية صحة تاريخية .

أما إذا أردنا التنقيب عن الأصل الحقيقى لهذه الدراما لإصطدمنا مباشرة بعقبة عدم دقة المصادر الهندية . و قد اعتقد بعض العلماء الغربيين أن الحوارات المغناة (أو الأناشيد التى تتخذ شكل الحوار) ريجفيدا Rigveda هى أصل الأعمال المسرحية . وهناك نظرية أخرى تقول بأن طقوس ممارسة العبادة الكبرى ماهافراتا LouisRenou, L'Inde Classique,#, PARIS-Hanoi,1953 التى يتم الاحتفال بها فى الشتاء أو فى الصيف ، تحتوى على آثار مشاهد ممسرحة – لا يمكن إنكارها – أو مشاهد هزلية يمكن اعتبارها مرحلة سابقة على المسرح و قد افترض البعض أيضا أن مسرح خيال الظل هو أحد مصادر الدراما ، إلا أنه لا يمكن تأكيد

هذا الأمر بما لا يدع مجالا للشك . و في الحقيقة ، يبدو أن فكرة الدراما الهندية قد نبعت من الجو الديني الذي كان يتعيش الشعب منه بشكل أو بآخر .

و ما من نص رسمي يشهد على وجود الدراما في الهند قبل ما كتبه عالم النحو باتانجالي Patanjali في القرن الأول أو الثاني بعد الميلاد ، راصدا حالة العروض المكرسة لقصص كريشنا أو فيشنويت ، حيث كان الممثلون يجسدون أدوارهم عن طريق الإيماءة في حين يشرح شخص آخر الحدث . و لم يخل الأمر، لا سيما في نهاية القرن التاسع عشر ، من محاولة العثور على تشابه ما بين المسرح الافريقي و تلك العروض . و على الرغم من أن هذه المسألة لم تدرس بدقة كافية ، إلا أنه التشابه بينهما يعتبر أقل كثيرا من الاختلافات . ومع ذلك ، فقد استطاع المسرح الاغريقي أن يؤثر على المسرح الهندى ، فالستار الموضوع في خلفية خشبة المسرح يشار إليه بكلمة يافانيكا " Yavanika "و تعني الاغريقية.

تم العثو رعلى أولى نماذج المسرح الهندي المكتوبة في عام ١٩١١ ، في تورفان Tourfan في التركستان الصينية ، و كانت مكتوبة بأسلوب عصر كوشانا .و تعتبر هذه النماذج أقدم المخطوطات ذات الأصول الهندية التي وصلتنا . و يري الطبيب البوذي الكبير آسفاجوشا أنها ترجع الى القرن الثاني بعد الميلاد ، كما تشهد على أن الخطوط الرئيسية للدراما الهندية قد تكونت في هذا العصر ، و أن تراثا أدبيا طويلا قد سبقها . مما يؤكد الفكرة التي دافع عنها سيلفان ليفي Sylvain levi وستان كونو Sten Konow و التي تحدد إتخاذ الدراما شكلا أدبيا في القرن الأول الميلادي تحت حكم الفرس من عائلة ساكا .

منذ ذلك الوقت ، دخل المسرح الهندي مرحلة حاسمة . فقد كانت مسرحيات آسفاجوشا و معاصريه تمثل أصلا السمات الجوهرية للدراما الكلاسيكية ، ومن بعدهم جاءت – دون أن نستطيع التأكد من ذلك بشكل قاطع – مجموعة مكونة من ثلاث عشرة مسرحية نسبت الي بهازا Bhasa المؤلف المعروف قبل القرن الرابع الميلادي . من بين هذه المجموعة ، نجد عديد من مسرحيات الفصل الواحد و الثلاثة فصول مستوحاة من قصيدة ال ماهابهاراتا الملحمية ، كما نجد مسرحيات أخرى تتعلق ببركة الإله كريشنا و البطل راما Rama . و تتم معالجة موضوعات هذه المسرحية بحرية لاسيما أن بعض أجزائها تختلف تماما عن الأساطير الأصلية المستوحاة منها . وهناك مجموعة ثالثة تتضمن كوميديات

وحكايات ؛ أما هذه الأعمال فى مجموعها فتشير الى وجود حس حى من المراقبة و من التجربة المسرحية .

من المرجح أن تنتمى مسرحية عربة الأرض الطينية الصغيرة الى القرن الرابع، فهى تنسب الى سودراكا Cudraka الذى حكم الهند فيما يبدو حتى و إن كان إسمه يرشحه للإنتماء إلى طبقة دنيا . و تظهر قيمة هذه المسرحية فى شكلها الفنى و أسلوب كتابتها و روح الابتكار التى تميزها ، كما تمهد لمسرح كاليداسا الذى تلاها . بعد كاليداسا Kalidasa الذى عاش فى نهاية القرن الرابع وبداية الخامس ألمع كاتب درامى فى الهند القديمة بلا منازع . و هو أيضا من أشهر الكتاب المعروفين فى الغرب بفضل ترجمة مسرحياته الى أغلب اللغات الأوروبية ، وبفضل عرضها أيضا هناك ، خاصة مسرحية ساكونتالا Cakuntala رائعة المسرح الهندى الكلاسيكى . و يتميز مسرح كاليداسا بأناقة الشكل الفنى وتنوع التعبيرات بين ما هو درامى و فكاهى و رفيع و شعرى . و تعتبر شخوصه محددة بدقة.أما استخدامه العنصر السحرى فقليل جدا ، بل أنه يقتصر على واحدة من مسرحياته و هى أورفاسى vrvaci .

أخذ هذا التراث المسرحى يستمر . فيبدو أن الامبراطور هارشا فدهانا Har-shavdhana الذى حكم البلاد فى النصف الأول من القرن الثامن الميلادى وحاول أن يعيد الهيمنة الى امبراطورية جوبتا Gupta ، كان مؤلفا دراميا ذا شأن ، دون أن يكف عن الاعتماد على أسلوب كاليداسا . و قد تلاه بها فابهوتى براهمان برار الذى كان مثقفا جدا و عاش فى مملكة كانوج Kanauj بين عامى ٧٢٠و٧٥٠ . ومنح بها فابهوتى الدراما الهندية طابعا ثقافيا مع الحفاظ على ميلودراميتها .ورومانسيتها . منذ هذه اللحظة ، أخذ الانتاج المسرحى الهندى يتسم بتقديم التفاصيل الفلكولورية دون هوادة ، بالأضافة الى حبكات شديدة التعقيد ، والى تغلب الخطابة على الإلهام الفنى والفقدان التدريجى للنبرة الدرامية والمصداقية الشخوص الدرامية ، مع إضعاف الحدث لمصلحة تقديم مشاهد إستعراضية لديكورات هائلة و على الرغم من ذلك ، كان الانتاج الفنى أكثر انتعاشا من أى وقت مضى منذ القرن العاشر حتى القرن السابع عشر الميلادى، بما فى ذلك المسرحيات التى يطلق عليها أنها تاريخية ، والمونولوجات و التركيبات الفنية الشهوانية و عروض الفارس farce ....الخ. بل إن الإنتاج الفنى قد عرف تجددا

فعليا من واقع دفع الحكومة الهندية له ، و بالأخص فى البنغال حيث وردت إلينا معلومات تؤكد ذلك ، و تشير الى الذوق الفنى الحى دوما لسكان الريف فيما يتعلق بالمسرح . و فى هذا السياق ، مالت جهود مسرح بيسواروبا Biswarupa للهواة نحو نشر أفضل أعمال الأدب البنغالى فى القرى و نحو تأسيس مجلة تربط بين فنون مختلف الأقاليم ، تصدر بالهندية و الانجليزية و البنغالية .

كان المسرح الهندى يخضع الى قواعد محددة مثبتة فى عدة دراسات (٢) جعلت منه فنا معرفيا لا يتوجه إلا الى صفوة المثقفين و النبلاء . ولم يكن للممثلين غنى عن الرعاية الملكية أو عن رعاية أحد الأثرياء ؛ فلم يكن هناك فرق ممثلين دائمة إلا فى بعض حالات البلاط الملكى البذخ . و كان الممثلون دوما على الطريق بحثا عن فرصة عمل شأنهم فى ذلك شأن لاعبى الأكروبات و الحواة والمهرجين من كل نوع .

و فى الواقع أن العروض المسرحية كانت مقصورة على الإحتفاليات الدينية والملكية ، وعلى مظاهر الحج الى الأماكن الدينية و الإحتفالات الشعبية أو العائلية المهمة مثل الزفاف .

و بخلاف عيد الربيع الذى يعد إمتدادا للإحتفال البدائى بالخصوبة ، كان من المعتاد تقديم عرضا جديدا لإحدى المسرحيات المؤلفة حديثا ، أو المكتوبة خصيصا من أجل إحدى هذه المناسبات . وكثيرا ما كانت الفرق المسرحية المتنافسة تواجه بعضها بعضا فى مسابقات يحكم فيها الجمهور ، إلا أن المنافسة بينهم لم تكن دائما شريفة حيث إزداد طموح كل منهم الى الفوز بلقب شرفى مكافأة على إنتصاره .

كان الممثلون ينتمون الى الطبقات الدنيا الممقوتة ، ولم تكن شهادتهم تقبل بالمحاكم القضائية . و مع ذلك ، إستفاد بعضهم من صداقتهم لبعض كبار الشخصيات العامة و إن كان ذلك قد أثار غيرة محظيات البلاط . كما إرتبط الممثلون بعلاقة ود وطيدة مع المؤلفين و الشعراء بسبب معرفتهم اللغة السانسكريتية اللازمة لمهمتهم ، مما دفعهم الى مستوى ثقافى مقارب لهؤلاء الكتاب .

كان يتعين على هؤلاء الممثلين أن يكونوا جميلى الملامح و مبهجى الطلعة ، من ذوى الوجه العريض و العيون الواسعة و الشفاة الحمراء و الأسنان اللامعة و القوام الممشوق والرئتين الواسعتين و السيقان القوية ، و كان ينبغى أن يبدو عليهم كذلك

الجاذبية والكبرياء و النبل و الفخر بالذات ،الى جانب احتفاظهم ببشرة فاتحة أوداكنة. أما على المستوى الأخلاقي ، فقد كانت سمعتهم سيئة ، لدرجة اعتبار زوجاتهم مستهترات . وقد عبر باتانجالي Patanjaliعن ذلك في القرن الأول الميلادى بقوله عندما تظهر زوجة أحد الممثلين على خشبة المسرح إسألوها لمن أنت؟ سوف ترد عليكم دائما أنيا لك ،أنا لك . ولم يكن أزواجهن يجدون أى حرج فى ممارستهن منذ تلك الحقبة ، عرفت الممثلة أهمية الدعاية ،فكانت أمها (أو من تعتبر نفسها أمها) تقوم بهذه المهمة ، ساهرة على صقل جاذبيتها و مواهبها ، وعلى تجميل بشرتها و توسيع مداركها والحفاظ على صحتها من خلال الطعام المناسب وتوفير معلمين متوسعين في الفن الشهواني و، الرقص و الغناء والموسيقى و الرسم و الكتابة و النطق الى جانب بعض اللمسات من علم النحو والمنطق و الفلك . و فى النهاية ، بعد كل احتفالية ، كان يتم عرض الممثلة وهى فى أبهى صورة لها و من بعدها أخريات . وكذلك كانت هناك شفرة متفق عليها سريا تشير الى ظهور الممثلة المنتظرة على خشبة المسرح ، فقد كانت بعض الشخصيات المؤثرة تذيع إسمها مكلفة أصدقائها بمدح مواهبها و ثقافتها و جمالها وشخصيتها و جاذبيتها .

على المستوى المهنى ، كان الممثلون يصنفون وفقا لقدراتهم الفنية ، فهؤلاء الذين يحتلون الأدوار الرئيسية كانوا من كبار ممارسى المهنة . و كانت الأدوار النسائية فى الغالب من نصيب النساء إلا هناك بعض الرجال الذين كانوا يقومون بأدوار نسائية دون قاعدة ثابتة فيما يتعلق بجنس الممثل الذى يلعب الدور النسائى. و كان توزيع الأدوار معروفا مسبقا بما أن شخوص المسرحيات الهندية شبه ثابتة، و كانت أدوار الرجال تقتصر على الحبيب و المهرج و الروح الطيبة ؛ أما أدوار النساء فلا تضم إلا الحبيبة وكاتمة أسرارها . وما بقى من الأدوار الأخرى الصغيرة كانت تؤول الى أصحاب المواهب الأضعف .

كان مدير الفرقة هو ذاته معمارى المسرح (كان يطلق عليه لقب سوترادهارا Sutradhara ، أو حامل الحبل و المخرج و معلم التمثيل و الممثل المكلف بدور البطولة . هكذا كانت مهمته غاية فى الصعوبة ، كما كانت تتطلب منه مميزات تؤهله لأكبر الوظائف . فقد كان ينبغي عليه أن يلم بمعرفة كل الآلآت الموسيقية والتقنيات الفنية و اللهجات المتعددة وفن القيادة ، وكل ما يتعلق بفن الشعر

و سماته و أساليبه و البلاغة و التمثيل و فنون الصناعة و المساحة و الكواكب و الأفلاك القمرية و اللغة المحلية و الأرض و القارات و البلاد و الجبال و السكان و التاريخ القديم و شجرة العائلات الملكية . و بخلاف ذلك كان يتعين عليه أن يكون موهوبا بذاكرة جيدة بهدف تسجيل الدروس النظرية و العملية و نقلها بأمانة بعد ذلك . وكان عليه أن يضيف الى ذلك صفات طبيعية من النبل و الكبرياء و خفة الروح و الحزم و الأمانة و حسن السلوك و الصبر و التحكم فى النفس و الإلتزام .

و بما أنه كان يقوم بدور البطولة ، فقد كانت شريكته هى الممثلة التى تقوم بدور البطلة و التى غالبا ما كانت زوجته فى الواقع . و قد كانت تكتفى بأن تهب نفسها بالكامل الى الفن الى جانب الإهتمام بمنزل زوجها و اعداد الوجبات له وفقا للطقوس المعمول بها و القيام بالأعمال الطيبة . و مثل جميع الممثلين ، كان عليها أن تمثل تحت أية ظروف ، ومهما كانت همومها أو أشجانها الشخصية .

كان يتولى مساعدة المدير شخصان ، الأول هو مدير خشبة المسرح (Sthapaka) و الثانى هو المفوض بمتابعة العمل (Pariparcvika) . أما الأول فقد كان مكلفا بإدارة البروفات و مراقبة الإخراج و قيادة أعمال الفرقة تحت سلطة المخرج . و كان الثانى مكلفا بتلقى أوامر المخرج و نقلها الى الممثلين ، و بقيادة الكورس و القيام بالأدوار الصغيرة .

لم يكن هناك وجود للمسرح الأثرى (٣) فى أى مكان ، و كانت قاعات الرقص والموسيقى الملحقة دائما – تقريبا – بالقصور و المعابد تستخدم لهذا الغرض ، أو كان لعرض يتم ببساطة فى المعبد نفسه أمام تمثال الإله . وكانت تقام كذلك المنصات الشعبية ، و فى هذه الحالة كان مدير الفرقة يتعامل حسب قواعد المسرح المؤقت ، أى وفقا لطقس ما يسبق أى بناء ؛ ألا وهو استشارة عالم فلكى أولا بغية تحديد اليوم المبارك الذى سوف تنصب فيه أعمدة البناء المسرحى ، ثم الصوم ثلاثة أيام أثناء ذلك ، و قبل أن تحفر الأساسات يقدم قربان الى الأرض كى تستجب لها .

كان المسرح يتكون فى شكل مستطيل تحتل الخشبة المسرحية طرف إحدى زواياه ، وكان المتفرجون يتجمعون أمام هذه الخشبة ، و فوق منصة محمولة على أعمدة فى بعض الأحيان . هكذا كانوا – نظريا – يجلسون حسب مهنتهم أو طبقتهم ، فكان الملك و كبار الشخصيات يحتلون بالطبع أماكن الصفوة . و كانت

هناك سلسلة من الأفراد محظور عليها الدخول الى المسرح ، و ذلك دون أن نعرف إذا ما كان الجمهور الحقيقى أتيح له حضور هذه العروض أم لا . و على أية حال ، كان المحظور عليهم الدخول هم الجهلة و الأجانب و الناس ذوى الحالة الاجتماعية الدنيا و الملاحدة .

كانت قاعة المسرح مزينة فى فخامة ؛ و كانت الرايات ترفرف فوق قبتها ، وتلمع أعمدتها الذهبية المرصعة كلها بالأحجار الكريمة و المحلاة بفروع ضخمة من الزهور الممزوجة باللآلىء و المجوهرات . وفى حالة قلة الموارد ، كانت القاعة المسرحية تزين بأقمشة ذات ألوان حية و بورود متضاربة الألوان .

كانت خشبة المسرح المبنية بالخشب تكسى ببلاط من الجلس و الرخام (أو بمعجون المرمر) ، و كان ينبغى ألا تكون أرضيتها الخشبية منزلقة حتى لا يتعثر عليها الممثلون . كما كانت لوحاتها مزينة بالرسومات البارزة مع قماش ملون و مرسوم فى الخلفية (Yavanika) مصنوع من خامة لينة يتنوع لونها حسب السمة الأساسية للمسرحية المعروضة ؛ فكانت ذات لون أبيض فى العروض الشهوانية ، و صفراء فى العروض البطولية و فى العروض العاطفية ، و كانت تلون بألوان مزركشة إذا كان العرض كوميديا ، وباللون الأسود إذا كان تراجيديا رهيبا ، و باللون الأحمر إذا كان عنيفا ... الخ .

و كانت هذه الأقمشة تستخدم لستر الكواليس التى ترتبط بخشبة المسرح عن طريق بابين جانبين يستخدمان بوصفهما ساترين لتغيير الملابس . وكانت الكواليس تمتد الى غرب خشبة المسرح . و كانت هناك فتاتان تكلفان بالعناية بستار الخلفية و دفعه أو خفضه عند دخول أحد الممثلين الى الخشبة أو خروجه منها ، إلا إذا أزاحه هو بحركة سريعة . و على مقدمة خشبة المسرح ، كان يوضع ستار – حمل إسم سامهارتوم Samhartum فى القرن الرابع الميلادى – يشير الى إمكانية دفعه أو خفضه وفقا لمستلزمات الإخراج المسرحى [٤] .

ولم يكن الديكور بمغناه المتعارف عليه مستخدما ، بل مجموعة إكسسورات فحسب يحملها الممثلون معهم من مرحلة الى أخرى فى العرض . و كانت بعض هذه الأكسسورات تثقلهم نسبيا ، فقد كانت تضم صخورا مزخرفة و عربات وهياكل متحركة و دروعا و تروسا و أسلحة مختلفة و أعلام و نماذج حيوانات من الطمى. و كان الوصف الشفاهى هو المحدد الوحيد لزمان و مكان الحدث ،

بمساعدة الإيماءات والموسيقى ، و كانت كل من هذه الإيماءات (مودراوهاستا mudra– hasta) تمثل شفرة فى لغة صامتة حفظها التراث بدقة حتى أيامنا هذه . كذلك ، كانت الشخوص المجسدة فى الكوميديا تعرف عن طريق ملابسها و حليها و زينتها و ماكياجها .و كانت الملابس الزاهية تعبر عن الإحتفال أو عن عيد دينى، أما الملابس المزركشة فكانت من نصيب الملوك و العشاق و الآلهة و العباقرة ، وكانت الملابس الداكنة من نصيب الشخص المجنون أو المسافر أو المريض . أما الماكياج فكان يتم على أساس قانون خاص برموز الألوان يتحدى أحيانا رموزها الطبيعية . وكان الممثلون يضعون فوق لوحة خشبية صغيرة قطعة من الطوب الأحمر مع زرنيخ أصفر مع لون أبيض و لون أزرق ولون دخان أسود ليحصلوا على ألوان الماكياج بعد مزج ما سبق باليد أثناء ترتيل بعض مقاطع طلب الغفران المباركة بما أن هذا الحدث كان يحمل سمة دينية . وكانت البشرة الفاتحة تشير الى الشخصيات السعيدة و الملوك و السلالات الغربية ، أما البشرة الداكنة فكانت تشير الى أهل الجنوب و البرابرة و الملوك الأجانب ...الخ .

كان العرض المسرحى يبدأ فى أغلب الأحيان مع شروق الشمس . و بمجرد أن يجلس المتفرجون تعلن الطبول و الصنج – التى حلت محلها الدقات الثلاث فى مسرح اليوم – بداية افتتاحية العرض . بعد ذلك استمرت مظاهر الاستعداد للعرض أمام الجمهور المتجمع (وهو ما زال منتبها) ، فكانت تبسط سجادة تجلس عليها الأوركسترا ، وفى مواجهة الشرق كانت توجد الطبول و الى يسار الجمهور الطبيلات و فى مواجهة الشمال كان يوجد مغنى و الى يساره عازفو الهارب ثم عازفو القيثارة (vina) والفلوت . فى الوقت نفسه كان الكورس يتخذ مكانه بينما يجلس قائده – وهو مساعد مدير الفرقة – أمام المغنيين . أثناء ذلك ، كان الموسيقيون يقومون بمهمتهم فى ضبط آلاتهم و إحماء أصابع يديهم أو تليين شفاههم بعد تطهيرها .

وآخرا ، كان الكورس يغنى نشيد الترحيب بالجمهور ، ثم يلقى المدير مقطع طلب الغفران الأساسى و يعطى للكورس المسئول عنه إشارة البدء .

هنا إذن كان العرض يبدأ . ولا ينبغى علينا أن نثير خصائصه فسوف نجدها فيما يلى فى الدراسات التوصيفية . ومع ذلك فأرجو أن تسمحوا لى بشكر سيلفان ليفى (Sylvain Levi) و ا.ب . كيت A.B. Keith لجهودهما الرائعة التى لولاها لما كنا عرفنا ما نعرفه اليوم عن المسرح الهندى الكلاسيكى .

الهوامش

(١) Sylvain levi le theatre indien ; paris; 1890.

-A.B.Keith ' The Sanskrit Drama and its origin, development, theory and Practice , Oxford, 1924.

-LouisRenou, L'Inde Classique,#, PARIS-Hanoi,1953.

(٢) وبالأخص فى بهارإتانايا ساسترا Bharata Naya Castra

الدعارة ، كما لم يترددوا فى محاولة الكسب من وراء ذلك . هكذا كانت العقوبات الموقعة على ممارس الزنا مع ممثلة أقل شدة بكثير من بقية الحالات ، بل أن الممثلات كن يصنفن فى قائمة المحظيات .

(٣) J.C. Jain, life in Ancient India as depicted in the Jain Canons , Bombay , 1947, P.188

(٤) B.S.Upadhyaya, India in Kalidasa,Allahabad,1947,P.224

حول جماليات المسرح التراثى الصينى

بقلم / أ.د. دي تشارنر E.H.de Tscharner
أستاذ علم لغة الصين و توابعها بجامعة زيورخ

لايمكننا أن نقدر فن المسرح التراثى الصينى حق تقديره إلا من خلال التجربة الشخصية فى الفرجة عليه و ليس من خلال قراءة نصوصه المسرحية أو الكتب التى تنظر لها، ولا من خلال الصور الفوتوغرافية أو الأفلام التى تصوره . وفى محاولتى هذه للوصول الى بعض المبادىء الجمالية التى تحكم هذا المسرح ، يتعين على الخضوع الى حدين أساسين ، أحدهما هو الحد الجغرافى حيث تقتصر ملاحظاتى هنا على مسرح بكين . والآخر هو الحد الزمنى حيث لم تمتد تجربتى مع مسرح بكين أكثر من خمسة أعوام ، من عام ١٩٢٥ الى عام ١٩٣٠ . و على كذلك أن آخذ فى اعتبارى أن مسرح بكين ، و هى عاصمة إمبراطورية الصين و جمهوريتها الأولى ، كان يعتبر بمثابة أكثر المسارح تطورا وكان ينظر إليه كما لو كان نموذجا للمسرح الصينى بأكمله ، بل نموذجا للمسرح التراثى الصينى كأفضل ما يكون ، وحتى عصر قريب . ولا يعنى هذا أن المسرح التراثى الصينى قد إنتهى بعد ذلك العصر ، إنما يعنى أنه عانى من التأثيرات الغربية التى أخذت تنفذ إليه و تخترقه منذ بداية القرن العشرين ، و حتى إذا كانت شعبيته الكبيرة قد حافظت على وجوده بشكل أو بآخر أثناء الحكم الشيوعى فاننا لا نستطيع أن نعرف إذا ما كان سيدوم أم لا .

حتى نستوعب جيدا المبادىء الجمالية للمسرح التراثي الصيني ؛ نستطيع مقارنته بمختلف أنواع المسرح الغربي بل و بعروض التسلية الغربية ، حتى نستنتج مناطق أختلافه عن المسرح الغربي و عن مقتضياته . ولا يمكننا أن نقدر المسرح الصيني إلاإذا تجاوزنا مقتضيات مسرحنا الغربي و مفاهيمه . و لننظر أولا الى المسرح اللفظي، فبإستثناء عروض الفارس farce الشعبية جدا ؛ لا وجود للمسرح اللفظي المعتمد على الكلمة المنطوقة فقط في المسرح التراثي الصيني ، فهذا المسرح إما يمتزج بمقاطع مغناة إعتمادا على الأوركسترا المطعمة آلاتها بالبركشن حتى في عروض الفارس farce الأقل قيمة ، وإما تخلو من أية قيمة أدبية ،و عامة ما تكون لمؤلفين مجهولين(بخلاف المسرحيات الكلاسيكية لعصور يوان Yuanو مينج Ming و حتى تسينج Tsing حيث كان الصينيون يتذوقون القراءة جيدا) و ذلك على عكس المسرح الغربي حيث تنتمي الأعمال الفنية لمؤلف درامي سواء كان مفكرا أو شاعرا أو الأثنين في وقت واحد . و إذا كنا في المسرح الغربي نتابع الحبكة الدرامية و حلها بشغف وتوتر ، فإن المتفرج الصيني لا يهتم بذلك مطلقا بما أنه يعرف قصة مسرحياته التراثية مسبقا أو على الأقل يعرف موضوعها .

من ناحية أخرى ، علينا أن نتساءل عن مجال مقارنة المسرح الصيني بالأوبرا الأوروبية ، خاصة و هذه الأخيرة تعتمد إحدى أعمال المؤلفين الموسيقيين التي تعتبر مؤلفا أصيلا و متميزا يعتمد تنفيذها عامة على المغنيين و على أوركسترا كبير من آلات شديدة التنوع ، بينما لا يعتمد المسرح التراثي الصيني منذ قرون مضت على المؤلف الموسيقي ، بل يستخدم عشرين نغمة نمطية – يزيد عددها عن ذلك كثيرا في عروض ال كوين –كيو K'ouen- K'in – لجميع عروضه مع تنويعات خفيفة من خلال أوركستر صغير يضم من سبعة الى خمسة عشر عازفاً يستخدم من أربعة الى ستة منهم آلات مصحوبة ببركشن. لهذه الأسباب أجد مصطلح ال أوبرا غير ملائم للتعبير عن المسرح الصيني و عروضه . و بخلاف ذلك ، تختلف الأوبرا الأوروبية عن المسرح الصيني في أن متفرجها لا يطلب من مغنيها – على عكس الحال في الصين – أن يكونوا ممثلين جيدين في الوقت نفسه لاسيما أن مغنى الأوبرا الأوروبيين الذين يستطيعون التمثيل جيدا اليوم نادرو الوجود .

لقد حاول البعض أحيانا مقارنة المسرح الصينى بالتمثيل الغربى الصامت أو بالباليه، إلا أن المسرح التراثى الصينى لا يحتوى على مسرحيات كاملة نستطيع أن نعتبرها مشابهة للتمثيل الصامت و للباليه دون كلمات تلقى أو تغنى ، و لكن توجد فى كثير من المسرحيات مشاهد تمثيل صامتٍ أو باليه يمكننا أن نطلق عليها إسم باليهات المعارك و الأكروبات . ومع ذلك لا تعتبر عروض المسرح التراثى الصينى بمثابة فقرات من السيرك أو من المنوعات أو من الميوزيك-هول ، فالأكروبات و الملاكمة والمبارزة بالسيوف ترتبط إرتباطا عضويا بالحدث الدرامى و بالتمثيل و الحوار وبغناء الممثل. هكذا نرى أنه لا يمكن تعريف المسرح التراثى الصينى بأى من أنواع العروض المسرحية الغربية التى تعرضنا لها فيما سبق ، و حتى إذا كان هذا المسرح يرتبط بجميع هذه الأنواع من خلال إنتماء كل من عناصره الى إحداها فإن ذلك يعنى أن تلك العناصر – على تنوعها الشديد – تجتمع كلها فى ممثل المسرح التراثى الصينى وتشكل فنه الخالص .

لنمتد أذن بمقارناتنا أبعد من ذلك ، الى عنصرى الديكور و الإضاءة فنحن نبحث – دون جدوى – فى خشبة المسرح الصينى التراثى عن ديكورات يكون قد صممها مصمم مناظر – رسام ، و عن حيل إضاءة مسرحية ،لاسيما أن الديكور قد أصبح شديد الأهمية على الخشبة المسرحية الغربية ، كما تطورت الإضاءة بفعل التطور التكنيكى الغربى الذى لا يستهان به و مع أننا لا يمكن أن ننكر ميل الصينيين لتقديم بعض التنازلات بهذا الصدد و الى إجراء بعض التجديدات المستوحاة من الغرب ، إلا أنه رغم هذا التوجه الحديث ، نستطيع أن نؤكد إستغناء المسرح التراثى الصينى عن الديكورات و الإضاءة ، أما ستار خلفية خشبة المسرح المطرزة الرائعة ، و المنضدة والمقاعد التى تحتلها بأغطيتها الحريرية و بعض الأكسسورات الرمزية ، فلا تعتبر ديكورات بالمعنى الذى نقصده فى مسرحنا الغربى و تشير حقيقة عدم إحتياج المسرح التراثى الصينى الى الديكور ، الى أن فن هـذا المسرح يتركز فى فن التمثيل الذى- كما سبق و أوضحنا – يجمع داخله فنون جميع الفنانين – تقريبا – من مختلف أنواع العروض المسرحية الغربية .
الى جانب ذلك ، لم يكن ممثل المسرح الصينى يحتاج الى قيادة مخرج مسرحى على الأقل فى الماضى – ليوظف فنه حتى إن كان يتقاسم خشبة المسرح مع عديد من الممثلين الآخرين و الكومبارس ؛الى أن أحسن النظام الشيوعى إستعارة مهمة المخرج المسرحى الى جانب إستعارته مسرحه الحديث من تيار الواقعية

الإشتراكية . و فى الغرب ، أصبح المخرج المسرحى هو أهم شخصيات العمل المسرحى، بل و محور العرض، بينما فى الصين كان الممثل يحتل هذا المحور ، و خاصة ممثل الدور الرئيسى إذا كان ممثلا مشهورا – مثل تان هين بى Tan Hin-Pei أو مى لان –فانج Mei lan - fang يمتلك الجرأة اللازمة لتعديل الأداء التقليدى للأدوار التى يؤديها . وإذا كنا فى الغرب نذهب لنشاهد عرضين مختلفين لمسرحية واحدة – بفعل إختلاف المخرج – بهدف الاستمتاع باختلاف الأداء فى العرضين الراجع أيضا لاختلاف طاقم الممثلين ، فإن المتفرج الصينى العارف بمسرحه فى هذه الحالة لن يهمه سوى مقارنة كمال أداء الممثل فى العرضين حيث يعتمد الممثل الصينى على إيماءات وحركات ثابتة يعرف المتفرج– المعتاد على كمال الأداء التمثيلى – شفراتها التى لا تتغير و إنما يزيد إتقانها أو يقل . لذلك فإن المتفرج الصينى عندما يشاهد عرضا غربيا للمرة الأولى، أو يشاهده بعد ذلك بسنوات ، يظن أنه يشاهد عرضا للهواة حتى إن كان أمامه ممثلون جيدون ، فبالمقارنة بالإيماءات و الخطوات الرقيقة و المتقنة التى يجدها فى مسرحه يبدو الممثل الأوروبى فى إيماءاته و خطواته كما لو كان فردا عاديا يسير فى الشارع ، وقد لاحظت ذلك خلال تجربتى الشخصية فى المقارنة بين هذين النوعين من الممثلين .

يتميز فن الممثل الصينى التقليدى عن فن زميله الأوروبى ، بأنه يُعتبر مهنة محددة يكتسبها الممثل بالخضوع منذ سن الطفولة الطيعة ، الى إعداد شديد القسوة و الصرامة لمدة ستة أو سبعة أعوام ،و يستكمله طوال أيام إشتغاله بهذه المهنة .ولا يوجد بين الفنانين الغربيين من نستطيع تشبيهه بالممثل الصينى التقليدى ، اللهم ألا كبار فنانى الموسيقى من عازفى البيانو و الكمان بالتحديد . وتقوم مهنة الممثل الصينى التى يتعلمها و يتقنها على مدار حياته ، على التمثيل الصامت كما رأينا من المقارنات السابقة – و هو تمثيل صامت يعتمد على الوجه و اليدين و الذراعين والساقين والقدمين و على الجسد بأكمله – و كذلك على الحوار و الغناء والرقصوالمبارزة ، وحتى على الملاكمة و الأكروبات . من هنا نرى مدى تعقيد مهنته أو فنه ، و حتى إذا كانت الأدوار التى سيتخصص فيها سوف تقتصر على إحدى هذه المهارات و الفنون أو بعضها ، فإنه مع ذلك سوف يكون قد تعلمها كلها قبل أن يصل الى مرحلة التخصص . و فيما يتعلق بالممثلين الغربيين ، نجد مرحلة الإعداد و التدريب أقل قسوة بكثير ، و أقل تعقيدا ؛ و أقصر مدة ، حيث

يتعلمون فن المسرح اللفظي و الأوبرا و فن مسرح الميوزيك -هول و الباليه دفعة واحدة و ليس على مدار مرحلة عمرية كاملة ،و عادة ما يقتصر تعليم الممثل على النوع المسرحي الذي يود أن يتخصص فيه، و أقول عادة لأنى أرى محاولات هنا وهناك لإعداد ممثلينا في الغرب بطريقة أكثر تعقيدا من ذلك . و ما أن ينتهي هذا الإعداد ، يدرس الممثلون أدوارا جديدة أكثر من زملائهم الصينيين، و ربما بقدر أكبر من الذكاء حيث يخلقون شخوصا درامية متنوعة أو يعيدون خلقها بمساعدة مخرج ، مجتهدين جميعا لإضفاء أداء جديدا مميزا على أدوارهم . و ربما أيضا يتنافس الممثل مع مخرجه و يجتهد ليرسم دوره بخصوصيته وحده . ولا شك أن هذه الجهود تصبح غالبا مثار إعجاب ، إلا أنها تتسبب في بعض الخلل الذي نراه في المسرح كما في الأدب و التصوير و العمارة ..الخ. و لنعد الآن الى الممثل الصيني لنجد خلو أدائه من الجدة ، وإذا كان أداؤه يبدو لنا أكثر دقة و إتقانا و كمالا من غيره من الممثلين الغربيين ، فإن ذلك يرجع الى إنتمائه الى مجال آخر من الفن مختلف عن مجال زميله الغربي .

يتلخص الفارق الجوهري بين الممثل الصيني و الممثل الغربي من وجهة نظر جمالية، في أن أداء الأول ينتمي الى مجال الأسلبة ، فهو أداء مؤسلب ، بينما أداء الثاني -حتى لو كان مغني أوبرا (في حالة إذا ما تحدثنا عن أدائه التمثيلي)- يقترب من الطبيعية مع بعض الإختلافات الضئيلة ، فهو يسعى لتحقيق طبيعية الأداء و لتطبيق الدراسة النفسية لشخصية فردية . ومن الصحيح أن الغرب يمتلك أيضا مسرحا مؤسلبا، مثل الكوميدي فرانسيز الذي شاهدت فيه عام ١٩٢٥ تراجيديا لراسين Racine كان أسلوب أداء الممثلين فيها لا يطاق . وما زلت أتساءل حتى الآن إذا ما كان هذا راجعا الى عدم إستعدادي لتلقيه ، أم الى أنه أسلوب خاطيء أم أنه ولى زمنه و إنتهى بعد أن إنتهى التراث الذي كان يستند إليه ليستمر ؟ ولعل في هذا إختلاف آخر عن الصين حيث ما زال التراث حيا عنه في الغرب ، لاسيما و أسلوب أداء الممثل يحدده تراث قرون طويلة كما يتحدد أداء الأدوار و التجهيز المسرحي للعروض و اخراجها وفقا للتراث و لتعاليم المعلم الذي يعد ممثل المستقبل لأدواره بكل التفاصيل المهنية.لذلك ، ربما لا يحتاج المسرح التراثي الصيني الى مخرج مسرحي .

ترتبط الأسلبة إذن بجميع عناصر التمثيل المسرحي التراثي حتى إن كان تمثيلا كوميديا يبدو بواقعيته الظاهرية كما لو كان يبتعد عن التمثيل المؤسلب لبقية

الأدوار . و ترتبط الأسلبة كذلك بجميع تفاصيل الأداء، و تقوم على عدد كبير من الصيغ الأدائيــة . فهناك على سبيل المثال – على الأقل – خمسون صيغـة لإيماءات اليدين بما فيها من إمتداد الى الذراعين المكسوين بالحرير الطيع اللامع الذى يسهم فى التأثير الجمالى للعروض الصينية . و تتعدد أيضا الصيغ المتعلقة بالحركة و بتشكيلات الساقين و القدمين و الرأس و الجذع ، كما يبدو أنه يوجد حوالى ثلاثين طريقة مختلفة للضحك . و هناك صيغ للإلقاء و أخرى للغناء ، وتتنوع هذه الصيغ وفقا للإستخدام ولفئة الدور المقدم . و يشبه هذا الفن المؤسلب القائم على عديد من الصيغ التراثية الثابتة ، فناصينيا آخرا معروفا للغرب أكثر ، ألا و هو فن التصوير . فعلى الراغب فى ممارسة فن التصوير هو الآخر أن يتعلم عددا كبيرا من الصيغ وفقا للتراث مثل رسم أوراق الشجر المختلفة و جذوعها وفروعها ، و مثل رسم مختلف أشكال الأحجار و الجبال و الحيوانات و والأشخاص من أية مسافـة و بأية إضاءة ...الخ . لذلك فلا يمكن أن يتفوق أحد فى فن التصوير ، مثلما فى فن المسرح ، إلا إذا إمتلك جميع هذه الصيغ و إستطاع أن يستخدمها بتحكم مثل ملكاته الطبيعية ، و يمدها بالحياة .

يدخل أداء الممثل الصينى التقليدى إذن فى إطار مجال من الصيـغ المؤسلبة مما يقتضى نقل الواقع الطبيعى و تجريده . و هى سمة تميز فنونا أخرى بدرجة أو بأخرى، فى الغرب كما فى الشرق ، إلا إنها ترتبط بشكل أوثق بالمسرح وبالتصوير التراثى الصينى . و ترتبط الموسيقى الغربية أيضا بهذه السمة التى يمكننا أن نجرى مقارنات خصبة بين موقعها فى الغرب و فى الشرق . فالموسيقى تستخدم سلالمها و مفاتيحها الموسيقية و أزمنتها المحددة . أما فى الواقع ،فيوجد عدد لا نهائى من الأصوات بين كل مفتاح موسيقى آخر ، لكن إذا استخدم مؤلف موسيقى جميع هذه الأصوات لتأليف سيمفونية لقال أى رجل عادى أنها ليست موسيقى بأى حال من الأحوال . لذلك لا يسمح فى الموسيقى إلا بعدد محدود من الأصوات ،ومن ثم يتحدد المجال الموسيقى، ومادة التأليف الممكن فعلى رجل الموسيقى، سواء كان مؤلفا موسيقيا أم عازفا ، أن يعبر عن نفسه من خلال فنه ، و بواسطة تلك الأصوات و العروض الثابتة . و على الرغم من هذا التحديد ، نستطيع أن نقول أن إمكانات التنويع الموسيقى فى إطار الأصوات و العروض المحددة ، هى لانهائية و لا محدودة ، لا سيما إذا أضفنا إليها إمكانات التنغيم وتنوع الآلآت الموسيقية . و تماثل هذه الشروط الجمالية للموسيقى ، الشروط

الجمالية المسرحية فى المسرح التراثى الصينى . فالعمل الفنى الذى يقوم به الممثل الصينى يقترب – كما قلت من قبل – من الإعداد و الدراسة المستمرة التى يخضع لها موسيقيو الغرب ابتداء من الصولفيج .

إذن ينقل الفن المؤسلب فى المسرح التراثى الصينى – خاصة من خلال الممثل– مادته الى المجال الخاص بوسائله التعبيرية ، كما يتضمن -- داخل حدود معينة – تجريدا ما لهذه المادة .وهو تجريد ينطبق على جميع عناصر الديكور وعلى أى إيهام بالواقع ، كما يرتبط أيضا بالأزياء ، فالمسرح الصينى لا يهتم بتعريف شخوص مسرحياته أو العصور التاريخية التى يتعرض لها عن طريق الأزياء ، فقد أبدع أزياء خاصة به من وحى المعطيات الواقعية ، و طورها لتصبح قادرة على تعضيد أسلوب أداء الممثلين و توضيحه من خلال أكسسوارات الأزياء مثل الأكمام الملحقة بالزى والمصنوعة من الحرير الطبع ، و مثل الذقون الطويلة المستعارة ، و ريش الديوك البرية الرائعة ،و بعض تسريحات الشعر ، بل و المراوح والأسواط أيضا .

كذلك ، يعود الفضل فى إختزال الشخوص المسرحية الى أدوار نمطية، والى استخدامات محددة ،الى التجريد ، و هى ظاهرة ليست بالغريبة على المسرح الغربى– حيث نجد شخصيات الأب النبيل و الفتى الأول jeune Premier و الفتاة الساذجة ...الخ فى المسرح الكلاسيكى الفرنسى و خاصة ذلك الذى يتناول شخوص الكوميديا دى لارتى Commedia dellarte – إلا أن هذا التنميط قد محى شيئا فشيء بفعل الإتجاهات الحديثة فى المسرح الغربى .ومن أغرب ما يستخدمه المسرح الصينى شخصية ال تسينج Tsing : و هو دور الشرير العنيف الرهيب بما له من ماكياج على الوجه و أسلبة و تنميط يتبعان رمزية ما إلا أنهما يختلفان من شخصية الى أخرى. و فى الشخوص الأخرى ، مثل شخصية الرجل الشاب والنساء الشابات أو متوسطات العمر ، يختلط علينا الأمر فلا نستطيع تحديد الفارق بين كل منهم وفقا للصوت الصادر منهم . إلا أن الأداء -- الحركات و الإيماءات – و مظهر التنكر – مثل مى لان –فانج Mei lan-fang– يسحروننا بلا شك ، فقد بدت لى الشخوص النسائية كثيرا على خشبة المسرح الصينى – وهم رجال متنكرون – أكثر سحرا ، بل أكثر أنوثة من الشخوص النسائية المسرحية التى تؤديها نساء على خشبة المسرح الغربى . فالممثل الصينى المتنكرفى شكل إمرأة

يؤسلب العنصر الأنثوى من خلال تقنية التجريد ، بدلا من أن يميل لتجسيد إمرأة من الواقع أو لمحاكاتها ، فيبدو ساحرا حنونا حساسا متجانسا مع نفسه فى الأدوار التى تتطلب ذلك ، و يبدو مغويا أو مثل الدلوعة أو مثل الخادمة فى الأدوار التى تتطلب ذلك . كنت أعتقد فى البداية أن المسرح التراثى الصينى يتسم بإستخدامه الممثلين الرجال فقط بوصفهم مادة العمل الفنى . إلاإننى شهدت بعد ذلك فى بكين عروضا لفرقة من النساء كانت النساء تقمن بجميع الأدوارفيها ، ما عدا عرضا واحدا قام فيه رجل متنكر فى شكل إمرأة بدور نسائى بينما أدت إمرأة متنكرة فى شكل رجل دور رجالى ، و كان الممثلان رائعين فى دوريهما الرئيسين؛ ولم يضايقنى التنكر الذى قاما به بل عرفت وقتها أن المسرح الصينى قد خلق أسلوبا أدائيا معينا خاصا به ، و قائما بذاته بغض النظر عن جنس الممثل .

إذا كنا نبحث عن القيمة الجمالية للمسرح التراثى الصينى فى الأداء المؤسلب لممثليه ، فهناك عنصر مهم علينا أن نشير إليه ، ألا و هو : العنصر الموسيقى . فما من شك فى أن الموسيقى و الرقص و الغناء يشكلون أقدم جذور للمسرح الصينى لم ينفصل عنها أبدا . و قد رأينا أن الغناء و الرقص يحتلان مساحة كبيرة فى إعداد أى ممثل ، فهذا الأخير لا يتعلم هذه الفنون فقط لكى يغنى أو يرقص فى العروض أو الأدوار التى تتطلب ذلك ، و إنما لأن الموسيقى و الإيقاع و الغناء والرقص هم أسلوب الممثل و روح فنه كله ؛ فإلقاؤه و إيماءاته و حركاته تنبع من الغناء و الرقص والموسيقى و الإيقاع و التناغم ، و من هنا أيضا تنبع – بطريقة جذابة غالبا – مشاهد – أو باليهات – العراك و الملاكمة و الأكروبات . و إذا كان مغنى الأوبرا الغربى يعتمد على حنجرته فى الأداء الموسيقى – وهو فى الأعم أداء أغنى و أروع من أداء الممثل الصينى التقليدى – فإن زميله الصينى يستخدم فى ذلك ذراعيه و ساقيه وجسده بأكمله .و إذا لم يكن المسرح الصينى يحتوى على ما يمكننا أن نطلق عليه أوبرا حقيقية فإننا ربما نستطيع أن نقول أن هذا المسرح التراثى هو مسرح موسيقى أكثر حتى من الأوبرا الأوروبية نفسها .

إذا كان الجوهر الجمالى لهذا المسرح يكمن فى الأداء التمثيلى و أسلوبه و فى فن الممثل، فإن نصوص المسرحيات فى هذه الحالة لا تزيد عن كونها مجرد ذريعة لتقديم عرضاً مسرحياً ،و هى بمثابة لوحات نسجية متنوعة يطرز عليها الممثل فنه.

و يعرف المتفرج الصيني النصوص المسرحية مسبقا ولا يشعر بأى شغف أو فضول تجاه حبكة المسرحيات نفسها ، فهو يذهب الي المسرح – هذا العارف بالمسرح ، المتحمس و الراقي – ليثير بصيحات إستحسانه رغبة الممثل فى الوصول الى كمال فنه المؤسلب، وهو كمال يمتد الي كل التفاصيل المسرحية وجميع عناصر التمثيل بما فيه من إلقاء وغناء، مما يجعل من فنه التمثيلي – فى نظرى – فنا مسرحيا كأفضل ما يكون .

المؤلف والمخرج الصينى كوان هان - كينج

بقلم / لى تشى - هوا Li Tche - Houas
مدرباللغة الصينية بمدرسة اللغات الشرقية

بناء على ترشيح من مجلس السلام العالمي ، تم فى العام الماضى تكريم كوان هان - كينج Kouan Han-King فى العالم بأسره ، بوصفه واحدا من أهم أعلام الثقافة الإنسانية ، و بمناسبة مرور سبعمائة عاما على إشتغاله بالمسرح . فى الثامن و العشرين من يونيو عام ١٩٥٨ ، إفتتح فى الصين مهرجان أعمال هذا المؤلف و المخرج الكبير . و فى بكين ، قامت ثمانى عشرة فرقة مسرحية بتقديم عشر من مسرحياته مستخدمة ثمانية أنواع درامية مختلفة . ومن خلال الصين ، قدمت أكثر من ألف و خمسمائة فرقة مسرحية محترفة مستخدمة مائة نوع درامى مختلف ، جميع أعماله فى فترة واحدة .وقد تم تسجيل تلك العروض على ما لايقل عن أربعين شريطاً سينمائياً وقامت السينما بإعداد عديد من تلك المسرحيات فى شكل أفلام ، كما صدرت مجموعة الأعمال المسرحية الكاملة لكوان هان -كينج مع مقدمة نقدية و كشاف للمفردات الصعبة فى بكين العام الماضى ، ويتم الإعداد لإصدار آخر . وقد كرس له أحد كبار الكتاب الدراميين الصينيين وهو تيين هان مسرحية كاملة فى إثنتى عشرة لوحة . وفى سنة واحدة- من مايو عام ١٩٥٧ الى مايو ١٩٥٨ - تجاوز عدد المقالات و الدراسات التى كتبت عنه فى المجلات و الجرائد الصينية العدد الإجمالى لما كتب عنه فى السبع

سنوات السابقة لذلك . وقد جمع جانب من تلك المقالات في كتاب من جزئين، الأول بعنوان دراسات عن كوان هان-كينج ، و الثاني بعنوان مجموعة مقالات عن دراسات حول كوان هان -كينج .وبدورنا ،سوف نكرس هذه المداخلة لذكرى كوان هان-كينج الذى قدم إسهاما كبيرا فى التراث الثقافى الإنسانى .

لنبدأ بإيجاز سريع لتاريخ تطور المسرح الصينى، فبعد مرحلة طويلة من التبلور ، عرف المسرح الصينى إزدهارا مفاجئا في عصر يوان Yuan ، أى أثناء حكم الأسرة المنغولية (١٢٦٠-١٣٦٧) فى النصف الثانى من القرن الثالث عشر.

و قرب نهاية حكم أسرة سونج Song فى الشمال (٩٦٠-١١٢٦) أى فى بداية القرن الثانى عشر ، كان نوع تسا-كيو Tsa-Kiu الدرامى أو مسرح المنوعات قد أصبح منتشرا وسط عروض البلاط الملكى . وفى عام ١١٢٦ ، بعد إستيلاء أسرة جو- تشن - Jou- tchen مؤسسة أسرة كين Kin التى حكمت من عام ١١١٥ الى عام ١٢٣٤- على كاى -فونج Kai-fong عاصمة أسرة سونج Song الشمالية ، وبعد إقامة السلطة الجديدة فى السنة التالية بمدينة هانج -تشيون Hang- tcheon ، تم إدخال مسرح المنوعات فى تلك المدينة و فى الصين الجنوبية .أما مسرح المنوعات الرسمى، وهو كوان بن تسا -كيو فى عصر السونج، فكان يؤديه أربعة ممثلين أو خمسة و كان يتألف من أربع قطع ، تبدأ بإفتتاحية تسمى ين - توان Yen-touan تجسد قصة معروفة للجميع ، و تليها القطعة الرئيسية من مسرح المنوعات أى ال تشنج تسا-كيو التى تتضمن قطعتين ، و بعدها قطعة نهائية يطلق عليها هيو سان -توان heou san-touan . هكذا كانت بداية الشكل العادى من مسرح المنوعات ذى الأربعة فصول فى عصر اليوان .و الفارق الوحيد بين هذا المسرح فى ذلك العصر وبينه فى عصر السونج هو أن المسرح الأول يقدم قصة واحدة ، بينما الآخر لايتضمن أى ربط بين أجزاء عرضه الثلاثة أو الأربعة .

وصل الى علمنا وجود مائتى و ثمانين عنوانا من مسرحيات تسا -كيو السونج، وللأسف إندثرت جميع نصوص تلك المسرحيات . وقد كان هذا النوع المسرحى نفسه يقدم فى الصين الشمالية أثناء حكم أسرة كين Kin، وكان يطلق عليه إسم تسا -كيو أو يوان-بن Yuan-Pen ، و نعلم بوجود ستمائة و تسعين عنوانا من تلك المسرحيات ، كما حفظت بعض النصوص النادرة من بينها و التى جسدتها عروض مسرحية لاحقة و كذلك رواية كين بينج مى Kin Ping Mei .

ولم ينفصل هذان النوعان المسرحيان إلا تحت حكم أسرة يوان Yuan، أى بعد عام ١٢٣٤ ، وهو العام الذى قضى فيه المنغوليون على أسرة كين Kin وأستولواعلى الصين الشمالية .

و حاليا ، نملك تحت أيدينا مائتى وسبعة عشر نصا مسرحيا –من بينهم ثمانية و سبعين نصا لمؤلفين مجهولين –ظهروا بين حكمى اليوان و المينج دون أن نستطيع تحديد التاريخ الدقيق لتلك الفترة . و يعتبر هذا العدد متواضعا على كثرته لأن القوائم التى توفرها لنا الوثائق القديمة تذكر وجود حوالى سبعمائة و سبعة وثلاثين نصا مسرحيا . ولعلنا نتساءل عن سبب هذا البزوغ المفاجىء للنوع الدرامى الذى كان فى حيز الإزدراء حتى ذلك الحين . ويعود السبب الجوهرى فى ذلك الى الإنقلاب السياسى الذى تبع وصول أسرة يوان المنغولية الى السلطة ، فطوال فترة ثمانين عاما ، ألغت تلك الأسرة الفاتحة نظام المسابقات الذى كان يجند فيه الموظفون أنفسهم ، بل أنها نزلت بالأدباء الى أسفل درجات الشعب ووضعتهم فى مستوى المومسات و الشحاذين . نتيجة لذلك تحول الأدباء الى المسرح الذى كان بمثابة الأدب الشعبى الذى بدأ يلاقى رواجا ، فأسهموا فى وصوله الى الكمال سريعا . ومع ذلك ، استمر إرتباط المسرح بالعار ، فلم يعرف مؤلفو الدراما و مخرجوها أبدا التكريم الذى ناله الشعراء ، ولم يتقلدوا مطلقا مناصب رسمية مهمة . ولم تذكر فى تاريخ الأسر الحاكمة إلا السيرة الذاتية لأحدهم فقط بسبب منجزاته العسكرية التى لا يمكن إنكارها .

هناك أيضا سبب آخر لبزوغ النوع الدرامى ، وهو سبب إقتصادى ، فقد أعادت القوات المنغولية فتح الطريق البرى الذى كان يربط الشرق بالغرب عن طريق القوة . هكذا أصبح ممكنا تداول المنتجات الصينية مثل الحرير و البورسلين والشاى ...الخ بكميات كبيرة فى الغرب عن طريق قوافل الفاتحين المنغوليين بعد أن كان خروجها مقصورا على الطريق البحرى . و أصبح الرخاء الحرفى والتجارى يتطلب رفاهية ما فى حياة الشعب، مما سهل خلق وضع مناسب لنمو المسرح .

كيف تُعرض إذن مسرحيات اليوانا ؟يعود تصميم تلك المسرحيات الى قواعد محددة بدقة .

القاعدة الأولى :

تتكون المسرحية من أربعة مقاطع تدعىtcho تشو(أىشقاقات) وتشبه فصول المسرحية الأوروبية .

القاعدة الثانية :

يضاف الى الأربعة فصول عامة سى –تسو Sie--tseu أو ملحق و هو أقصر من فصول المسرحية ولا يمكن الخلط بينه و بينها . ويقدم سواء فى بداية المسرحية مثل البرولوج ، أو بين فصلين من المسرحية كفاصل وسيط ،أو فى بعض الأحيان النادرة فى نهاية العرض .

القاعدة الثالثة :

يتقاطع الحوار مع الأجزاء المغناة التى يؤديها الممثل الرئيسى وحده . و علينا أن نلاحظ أن جميع الأجزاء المغناة فى المسرحية يؤديها ممثل واحد فقط يلعب دورا واحدا فى معظم الحالات ؛ باستثناء خمسين مسرحية فقط حيث ينبغى أن يجسد على التوالى شخصيتين مختلفتين أو ثلاثة أو أربعة أو خمسة.

وتثير تلك القاعدة الفضول وسط النظام الدرامى بأكمله ، ؤ تستند الى إرتباط المسرح بنوع فنى قديم هو الأغنية شاملة الألحان تشو كونج– تياو Tchou Kong- Tiao - التى يؤديها مغنى واحد .

ترتبط القاعدة الرابعة بالجزء المغنى فى كل فصل و الذى يمثل تتابعا من الكوبليهات على نمط موسيقى واحد و قافية واحدة ، بينما تختلف الألحان التى يحترم ترتيبها بشدة .

قيل فى بعض الأحيان أن الأدوار المسرحية جميعها فى الصين كان يقوم بها الرجال مثل الحال فى مسرح العصور الوسطى الغربى . ولا يصح ذلك فيما يتعلق بعصر اليوان،فقد كان ممكنا أن يقوم بعض الممثلين الرجال بأدوار نسائية بيد أنه كانت توجد ممثلات مسرحيات يقمن أحيانا بأدوار الرجال . ولم يحظر على النساء الظهور فى ساحة التمثيل إلا مؤخرا ، فى عام ١٧٢٩ .

كانت هناك أوركسترا ملحقة بفريق الممثلين لمصاحبتهم فى الأجزاء المغناة ، وكانت الآلة الرئيسية فى الأووكسترا هى ال بى – با Pi-Pa ، و هى نوع من الجيتار ذى الأربعة أوتار و العمق المسطح .وتم العثور فيما بعد على آلة أخرى من آلات النفخ ، وهى الفلوت ، ومعها آلتين أخرتين مصاحبتين ببراكشن ، هما الطبلة المسماة الجونج، وال بو – بان Po - Pan وهى رقائق خشبية تضبط إيقاع كل مقطع لحنى.

كانت بعض الفرق تعرض مسرحياتها فى مدن معينة ، بينما كانت أخرى تقوم بجولات فنية .

فى المدن الكبيرة ، كانت العروض المسرحية تتم فى قاعة خاصة تستطيع إحتواء ألف أو ألفى متفرج . وكانت تتضمن خشبة مسرحية ملحقة بكواليس وبمنطقة خاصة للممثلات حيث كان محظوراً دخول الجمهور . كان يسمى باب دخول وخروج الممثلين باب الأرواح أو باب القدامى لأن الشخوص التى كانوا يجسدونها عامة كانت شخوصاً قديمة ، أى ميتة . فى عشية العرض ، كانت تعلق ملصقات خارج المسرح يطلق عليها ملصقات مزهرة ، لانها كانت مصنوعة فى الأغلب من ورق ملون محاط بأكليل من زهور الغار ، وكانت تلك الملصقات تشير إلى أسماء الممثلين وقائمة مسرحيات الريبرتوار .

كانت الأزياء المسرحية ثرية جداً وخاضعة لتقاليد شديدة الصرامة، فقد كان لكل دور الألوان والسمات الخاصة به مما كان يسمح بمعرفة كل شخصية فور ظهورها فى المسرح ، مثل شخوص الموظفين المدنيين أو العسكريين والنبلاء وعامة الشعب ، بل كان يسمح بتحديد سن الشخصية وسماتها الأخلاقية .

كان الديكور شديد الإيجاز، بل نستطيع أن نقول أنه لم يكن له وجود . وكان تعدد ألعاب ساحة المسرح المنصوص عليها فى النص بكلمة كو Ko، أى تجسيد شكل، يعوض بساطة الديكور . و لتنفيذ تلك الألعاب ، أوالأشكال ، كان على الممثلين إتباع إشارات متعارف عليها ، مثل القرع على الباب (وهو باب وهمى طبعا) و فتحه ، ثم المصافحة و ركوب الحصان ، و النوم و البكاء و الموت ، مما كان يشكل حركات ترمز الى الفعل.

وتقدم لنا النصوص أيضا إرشادات خاصة بالمؤثرات الصادرة من الكواليس مثل غناء الديك ، و نباح الكلاب و صياح الأوز الشرس و صوت الريح أو الأمواج، وهطول الثلج ، و صوت البرق ...الخ .

أما فيما يتعلق بالسيرة الذاتية لكوان هان – كينج ، فلدينا أقل القليل من المعلومات .فقد ولد فى تا –تو Ta-Tou فى العاصمة الكبرى التى تسمى اليوم بكين ، نحو عام ١٢١٠ ، ومات قبل عام ١٣٠٠ . فى ذلك العصر كان الشعب منقسما الى عشر طبقات وفقا للإدارة المنغولية ، فكانت عائلة كوان هان –كينج تنتمى الى الطبقة الخامسة ، وهى طبقة الأطباء التى كانت تتمتع ببعض

الإمتيازات ، والتى ظل كوان مرتبطا بها حتى وفاته. وكان الإعتقاد السائد حتى قبيل وفاته أنه كان مديرا للمكتب الطبى الإمبراطورى ، إلا أننا إكتشفنا مؤخرا خطأ ذلك الإعتقاد . و يبدو أنه لم يتقلد أى منصب رسمى ، و كانت مجموعة أصدقائه تضم المؤلفين و المخرجين المسرحيين فى كيون –سيانج Fei Kuin-Siang و ليانج تسين – تشي Leang Tsin-Che و يانج هيين–تشى Yang Hien-tche الذى كان عادة ما يلجأ إليه طالبا النصح لدرجة أنه أطلق عليه إسم يانج المرقع . كان كوان ينتمي الى مؤسسة كتاب يو – كينج Yu-King بالعاصمة وقد كانت شركة تضم الأدباء الذين يؤلفون قصصا للرواة الشعبيين و كتيبات مسرحية للممثلين . وقد سافر الى هو– نان Ho- nan وزار هانج – تشيوو Hang - tcheou بعد إستيلاء القوات المنغولية على تلك المدينة بمدة قصيرة ،أى عام ١٢٧٩ . وكان له نشاط مكثف في الوسط المسرحي لعصره ، فكان على صلة بعدد من الممثلين و الممثلات ،من بينهن تشووين تشي – سيو Chouen Che-Sieou وتشو ليين –سيو Tchou lien-Sieon التى أهداها سلسلة من الأغاني عن لحن أصلى بعنوان فرع مزهر وعلى كل فقد كتب ست وستين مسرحية لم يصلنا منهم إلا ثماني عشرة فقط . كما كتب أربع عشرة سلسلة من الأغاني المتضمنة كل منها من ثلاثة الى واحد و عشرين كوبليه، بخلاف سبع و خمسين أغنية مستقلة . وكان اسمه مشهورا لدرجة أنه أصبح مرادفا لكلمتى مؤلف و مخرج درامى أو دراما تورج ، وهكذا لقب كاو ون –سيوو Kao Wen-Sieou بهان– كينج الصغير، و لقب تشين هو – فو Chen Ho- Fou المؤلف الدرامى لها نج تشيوو Hang- Tcheou ب هان– كينج الجنوب .

كانت شخصية كوان هان –كينج الشجاعة و الممتلئة حيوية و طاقة قادرة على إبداع الشعر و الفكاهة فى الوقت ذاته . و إليكم وصفه لنفسه الذى كتبه فى إحدى مقاطع أغنياته المسماة متمرد فى الشيخوخة :

أنا حبة بزلاء صغيرة من النحاس

ذى الرنين المتفجر

صعب الصهر ،

فى البخار كما فى الماء ،

و حتى إذا شويت فى النار ، أظل غير قابل للعفر ! ...

حتى إذا طحنت أسنانى ،

وهلك فمى ،

وتهشمت ساقاى

وتكسرت ذراعاى ،

حتى إذا منت على السماء بأسوء العاهات جميعها دفعة واحدة ،

فلن أعترف بهزيمتى !

قاهرا المنفى و التعذيب الرهيب ، إستطاع كوان هان- كينج أن يعرى كل الأوجاع التى سببها الفاتحون المنغوليون للمجتمع الصينى ، فكان يصور واقع عصره بلا هوادة وهو على وعى بمهمته ككاتب – مناضل ، مما يؤكده هذان البيتان اللذان يختتمان المتتابعة الغنائية بعنوان أفكارى على سجيتها :

ملوحا بريشة ،

لا أخشى أن أستثير قوات الملك سوان من وو نحو المعركة وتعد أسرة وو Wou التى حكمت فى القرن الثالث الميلادى ، حيلة للإشارة الى الأسرة المنغولية الحاكمة التى أخضعت الصين لطغيانها .

لنلقى نظرة الآن على وضع المجتمع الذى عاش فيه مؤلفنا . بعد فترة القلاقل التى دامت فيما بين عامى ١٢٣٤و١٢٧٩ ، أحكم المنغوليون سيطرتهم على الصين بأكملها تحت إسم أسرة يوان Yuan إبتداء من عام ١٢٨٠ . و كانت تلك هى المرة الأولى التى يحتل فيها أجانب البلد بأسرها .

وقد قسم الفاتحون الشعب الى أربع فئات

أولا المنغوليون : وهم الطبقة صاحبة الإمتيازات .

ثانيا ال سو- مو So -mou : و هم أصحاب العيون الملونة فى مواجهة ذوى العيون السوداء الصينيين ، وهو إسم كان يطلق على الشعوب الغربية الخاضعة للمنغوليين .

ثالثا هان Han : أى كل شعب الشمال سواء من الصينيين أم لا .

وآخـــرا : أهل الجنوب أو هان Han الجنوب الذين كانوا يعتبرون بمثابة أكثر الناس المنبوذين .

لم يكن مسموحا لل هان بأن يكون لهم قائد فى قوات الدولة ؛ ولم يتولوا وظائف عليا فى الدولة إلا نادرا جدا وكان يمكنهم الوصول الى وظائف إدارية محلية .

إلا أنهم كانوا دوما تابعين لأحد المنغوليين أو الى ؛ سو–مو . So - mou . وكان محظورا عليهم إمتلاك أسلحة أو ممارسة الصيد أو المبارزة . و نجد فى الأخبار الرئيسية المكتوبة و الخاصة بالإمبراطور تشي – تسو che-Tsou ال يوان Yuan الذى حكم فى الفترة من عام ١٢١٧ الى عام ١٢٩٤ ، ما يلى : كل من يؤلف أغنيات أو نصوصا مسرحية بهدف السخرية أو التهكم ، سوف يلاقى عقوبة النفى... وكل من يؤلف أغنيات و نصوصا مسرحية للإساءة الى التدرج الطبقى، سوف يعاقب بالإعدام. إستولى الفاتحون على الأراضى الزراعية و الخيول ، ووصلوا بالفلاحين الصينيين الى مستوى رقيق الأرض الذين لا يلتزمون بالسخرة فحسب ، بل يستطيع أسيادهم أن يهبوهم للغير أو يبيعوهم . ووصل الفساد الى درجة لايمكن وصفها . ووفقا لتاريخ الأسر الحاكمة ، تم إكتشاف أكثر من ثمانية عشر موظفا خائنا فى عام ١٣٠٣ وحده ، كما تمت مصادرة ما يعادل خمس وأربعين سبيكة نقود فى شكل أوعية نبيذ ، وتم رفع أكثر من خمس آلاف قضية ظالمة . لذلك تكشف لنا أغلب مسرحيات كوان هان – كينج التى وصلتنا عن صورة مأساوية لعصره . و لننتقل الآن الى تحليل بعض من أعماله :

الحلم بالفراشات كو – بياو Ko-Piao عمدة قوى ، يسىء إستخدام إمتيازاته ليقتل أولئك الذين يقفون فى طريقه ، دون أى تردد أو قلق . هكذا يقتل المزارع وانج Wang دون أى دافع واضح . ينتقم أبناء وانج Wang الثلاثة لوالدهم ، ثم يتم القبض عليهم ، فيحلم باو تشنج Pao Tcheng بعد أن عين مديرا لمقاطعة كاى – فونج Kai - fong عام ١٠٥٦ ، وهو المعروف بشجاعته و أصالته ، بثلاث فراشات صغيرات واقعات فى خيوط العنكبوت ، حتى تنقذ أمهم الفراشتين الكبيرتين وتترك الصغرى . و يرى باو تشنج نفسه فى الحلم ذاهبا لنجدة الفراشة الثالثة فى اللحظة التى يتم إيقاظه فيها ليحكم فى قضية الأخوة وانج Wang الثلاثة . ويصدر الحكم بأن يكفر أحد الأخوة الثلاثة عن الجريمة وحده ، فيعلن الثلاثة تضامنهم سويا فى مواجهة هذا الحكم ، إلا أن الأم تتضرع لمدير المقاطعة حتى يرحم الأخين الكبيرين ، بينما تترك الثالث الى العدالة لتفعل به ما تشاء . ويستجوب باو تشنج الأم مستهجنا سلوكها هذا ، فتكشف عن أن الأخين الكبيرين

ينتميان الى الزوجة الأولى لأبيهما لذلك فهى تضحى بإبنها هى ، و هو الأصغر ، حتى ينجوا بحياتهما . فيقرر مدير المقاطعة ، بعد أن تأثر بكرمها ، إطلاق سراح الأخوة الثلاثة ، و يعدم بدلا منهم لص خيول .

لو تشاى - لانج Lou Tchai - lang

لو تشاى -لانج موظف فى قسم الطقوس الدينية يعتدى على حرمات الغير كلما سنحت له الفرصة دونما عقاب . تلتهب مشاعره حبا لزوجة أحد صانعى الفضيات حتى يستولى عليها و يقول لزوجها أن يذهب لتقديم شكوى- إذا كان متضررا - الى المحكمة التى يختارها . يفضى صانع الفضيات بمشكلته الى سكرتير عام المقاطعة ، إلا أن هذا الأخير ينصح الزوج بالتخلى عن شكواه بمجرد أن يعرف إسم المعتدى . هكذا ترفض جميع المحاكم تلقى شكواه لأن جميع الحكام الصينيين يرتعدون أمام هذا الطاغية . فى عيد الوضوح - النقى، يذهب السكرتير العام كما هى العادة الى مقابر الجدود مصحوبا بزوجته و إبنه . ويجىء لوتشاى- لانج ليصطاد فى المكان نفسه ، فيصيب بقوسه الإبن .و فى هذه اللحظة، يلقى الأب الشتائم فى وجه من إعتدى على إبنه ثائرا ، إلا أنه عندما يتعرف عليه ، يركع على ركبتيه أمامه حتى يضطر الى أن يبلع الروث على أنه حلوى . ثم يأمر لو تشاى -لانج الذى يميل الى زوجة السكرتير العام ، الزوج بأن يقودها فى الغد الى منزله ، فينفذ هذا الأخير الأمر دون أن يجرؤ على الإعتراض. و حتى يخفف من الأمر ، يعطيه لو تشاى - لانج زوجة صانع الفضيات بعد أن مل منها . و فى النهاية ، تلزم مهارة باو - تشنج Pao - tcheng مدير مقاطعة كاى - فونج Kai- Fong المشهور بوضع حد لتلك الكارثة العامة .

كانت جميع الإضطرابات الإجتماعية التى تشهد عليها مسرحيات كوان هان- كينج، من فعل الفاتحين المنغوليين الذين عاشوا على القرصنة فى بداية إحتلالهما الصين، ثم أصدروا فيما بعد قوانين ظالمة تضمن إستمرار وجودهم هناك .

و على سبيل المثال، كان يستطيع المنغوليون الإعتداء على الصينيين دون عقاب، وإذا إقترف أحد المنغوليين جريمة تستحق عقوبة الإعدام، فقد كان القضاء يكتفى بسجنه فقط، أما إذا إرتكب جريمة أهون من ذلك، فلم يكن يسجن ولاحتى يوجه له اللوم .

و حتى ينشر المنغوليون الفُرقة بين الصينيين، أسسوا فـي الصين الجنوبيـة نظام ال باو-كيا Pao-Kia، أمّا ال كيا فكانت تضم عشرين أسرة يتحمل مسئوليتها مدير قطاع ، وكان المنغوليون يختارون هؤلاء المديرين من بين أهل الشمال الخاضعين لهم ، فكانت تلك الأسر تعول مديريها الذين يستطيعون بدورهم أن يفرضوا عليها كل أنواع الذل و المهانة ، لذلك أنهى عدد كبير من النساء والفتيات حياتهن فى ذلك العصر بالإنتحار .

و لننتقل الآن الى مسرحية أخرى ، وهى :

خشينة تيوو- نجو Teou - ngo

إقترض تيو تيين – تشانج Teou Tien - Tchangالفقير غير المتزوج بعض النقود من أرملة تساى Tsai، و بعد عامين ضاعفت فائدة القرض من المبلغ الأصلى. وأصبح يتعين على المقترض أن يهب إبنته تيوو –نجو Teou - ngoذات السبعة أعوام الى السيدة تساى Tsai لتزوجها إبنها عوضا عن القرض .

و عندما بلغت الفتاة سن الزواج تزوجت خطيبها إبن الأرملة الذى سرعان ما توفى بعد ذلك . وفى يوم من ذات الأيام ، ذهبت السيدة تساى تطالب بنقودها لدى أحد الدجالين الذى إستحال عليه دفع المطلوب فحاول خنق مقرضته التى تتعامل بالربا ، إلا أن العجوز تشانج Tchang و إبنه ظهرا فى الوقت المناسب ، وتدخلا لإنقاذ السيدة تساى . و عندما علما بأنهما هى و تيوو–نجو قد أصبحتا أرملتين ، قررا أن يتزوجا منهما مهددين بخنق السيدة فورا إذا رفضت . هكذا تقبل السيدة تساى الزواج، أما تيوو– نجو فترفضه بحسم .

فى هذا الوقت ، مرضت السيدة تساى ، و رغبت أن تشرب حساء لحم ضانى ، فجاء به إليها إبن تشانج واضعا السم فيه ليقتلها و يستولىّ على تيوو–نجو ، إلا أن الأب هو الذى يشرب الحساء بطريق الصدفة و يموت مسموما . يهدد الأبن تيوو–نجو بإبلاغ المحكمة بإنها هى التى وضعت السم فى الجساء ، و مع ذلك تصمم هى على رفضها الزواج منه ، وبينما تعانده ، يتهمها بدس السم لأبيه ، فيأمر مدير المقاطعة بضربها بقسوة أثناء إعتراضها و إصرارها على براءتها . لكن عندما يأمر مدير المقاطعة بتطبيق عقوبة الضرب بالعصى على السيدة تساى ، تعلن تيوو–نجو تحملها وزر الجريمة لتحمى حماتها من التعذيب ، فيتم الحكم عليها

بالإعدام . وفى يوم تنفيذ الحكم ، تصرخ تيوو-نجو بأنها بريئة و تتمنى ثلاث أمنيات ، أولها أن يفور دمها من فوق صار يصل إرتفاعه الى إثنى عشر قدم ، بدلا من أن يراق أرضا ؛ و أن تسقط طبقة سميكة من الثلج تغطى جثتها بينما الجو صيفا ، و أن يسد الجفاف ثلاث سنوات على مقاطعة تشي -تشيوو Tchou- tcheou كلها . وتتحقق تلك الأمنيات الثلاث بعد تنفيذ حكم الأعدام . ثم يصبح أبو تيوو-نجو و هو Tien -tchang تيين- تشانج مفتشا عاما للمنطقة و تشكو إليه روح إبنته الظلم الذى وقعت ضحيته فينتهى به الأمر الى تبرئة ذكراها و توقيع العقوبة على المذنبين الحقيقيين .

تكشف هذه المسرحية عن صورة قاتمة للمجتمع ، إلا أنها صورة حقيقية وفقا للمعلومات التى تقدمها لنا القصة ، فقد كان الإقراض بالربا من الممارسات الشائعة فى ذلك العصر حتى كان يطلق عليه الحملان أى أن الفائدة كانت كبيرة لدرجة تخصب الخرفان . و كانت سبيكة النقود تعطى فوائد تضاعف من قدر رأس المال فى عام واحد ، وتصل الى ألف و ثمانين ضعفا من رأس المال الأصلى فى عشرة أعوام. وإذا لم يتمكن المقترض من تسديد دينه ، كان صاحب القرض يستطيع أن يأخذ منه زوجته وأطفاله و يحولهم الى الرق ويضع الوشم على وجوههم . أما الموظفون الفاسدون، فكانوا متكاتفين ، و يرمز إليهم فى هذه المسرحية مدير المقاطعة الذى كان يركع على ركبتيه أمام الشاكى ، و يرد على سؤال حاجبه قائلا: ألا تعرف أن كلما مثل أمامى شاك ، كان على أن أكرم فى شخصه الأب والأم اللذين غذيانيوكسيانى؟ و إليكم بعض من حكمه : الرجل هو حيوان كريه ؛ لا يعترف أبدا بأفعاله دون ضربات العصى . لذلك وقع الضرب على المسكينة تيوو-نجو التى أخذت تصرخ قائلة :

«كل ضربة عصا

تطبع على جسدى أثر دمى

و تنزع عنى قطعة من بشرتى» .

و قبل إعدامها صرخت تيوو-نجو بآلامها ليس فقط من جراء ظلم البشر لها ، بل أيضا من جراء ظلم السماء و الأرض ، فقالت :

أولئك الذين يفعلون الخير يتلقون جزاء عليه

العذاب و المعاناة ، بل تقصر حياتهم ؛

أولئك الذين يفعلون الشر يتقاسمون الثراء و السعادة

و تطول حياتهم .

يا للسماء ! تخشين القادرين وتسيئين استخدام الضعفاء !

لم أكن أعتقد أنني سوف أرى السماء و الأرض يدفعان

هما أيضا القارب في اتجاه التيار !

يا للأرض ! لاتستحقين أن تكوني الأرض ، بما أنك لا تستطعين أن

تميزي بين الخير و الشر .

يا للسماء ! أنا ضحية الظلم ، تشكو إليك في ألم ،

لكني أهمس إليك دون جدوى ، دون تلقي رجع الصدى أو الجواب

تلك المسرحية هي الوحيدة التي ترجمت الى الفرنسية على يد ا. بازان إيني A.Bazin Aine من بين أعمال كوان هان – كينج و معها ثلاثة أعمال أخرى من ذلك العصر فى كتاب المسرح الصينى (١٨٣٨) . و لنشير فى هذا الخصوص الى أن المسرح الصينى تم الكشف عنه فى فرنسا فى القرن الثامن عشر بواسطة مسرحية تشاو – تشي كو – اول Tchao - che - Kou -eul . أو يتيم أسرة تشاوو التى ترجمها الأب دى– بريمار De Premare مما أوحى الى فولتير مسرحيته التراجيدية يتيم الصين "L ' orphelin de la Chine " (١٧٥٥) . و فى القرن الرابع عشر ، ترجمت العديد من مسرحيات ال يوان Yuan على يد ستاستلاس جوليان Stanislas Julien ، و لوى لالوى Louis Laloy فى عهد قريب .

تمس عديد من المسرحيات كوان هان– كينج مشكلات أخرى أساسية فى الحياة الاجتماعية بالقرن الثالث عشر الميلادي، مثل الدعارة و التسلط الأبوى إلا أننا لا نملك هنا أن نتعرض إليهم بالتفصيل . أما المسرحيات التاريخية فلا تمثل لكوان هلن– كينج إلا إطارا خصبا فى تصوير الواقع المعاصر له بحرية أكبر وسوف نحلل إحدى تلك المسرحيات، و هى تان تاوو هوى (Tan tao houei) أو كوان الملك الأعظم المسلح بمدجلة يذهب الى المجلس .

تقع أحداث المسرحية فى عام ٢١٤ ميلادية في عصر الممالك الثلاث. فى عام ٢٠٨ هزم أسطول تساو –تساو Tsao -tsao بعد أن تكاتفت عليه قوات ليوبى Lieou Pei و سوان كيو ان Souen K' iuan . بعد ذلك ، أستولت قوات ليو–بى على أقليم كينج – تشيوو King -Tcheau فبعث سوان كيو ان ، الذى أعتبر نفسه محبطا، الى ليو بى بالجنرال لو سو Lou Sou ليطالب بالأقليم و توصل الى معاهدة يعيد لوبى بمقتضاها الأقليم عندما يفتح أقليم آخر هو أقليم سى – تشوان Si- ch'ouan .

بعد أن أستولى لوبى على هذا الأقليم الأخير طالبه لوسو بتنفيذ المعاهدة، فدعا كوان يو Kouan yu حاكم كينج –تشيوو إلى وليمة فى الحى الرئيسى إلا أنه وضع خلف الخيام حراسا مسلحين لإيقاف كوان يو فى حالة إذا ما رفض إعادة الأراضى . وذهب كوان يو إلى الحفل مصحوبا بمساعديه و مسلحا بمنجلة يعرف جيدا كيف يستخدمها . و أثناء الوجبة ، تطرق لوسو إلى المسألة الشائكة ، فأوضح كوان يو حقوق سيده فى الاحتفاظ بميراث ال هان Han أجداده . و هنا أعطى لوسو الأشارة المتفق عليها ، و أسرع رجاله إلى مكانه ، لكنهم قبل أن يصلوا إلى هناك كان كوان يو قد تمكن من خصمه و إستل سلاحه ، فلم يجرؤ أحد على الأقتراب منه حتى لا يعرض حياة لوسو للخطر . و هكذا أستطاع كوان يو أن يغادر المكان فى حماية هذا الدرع البشرى ليلحق بقاربه .

و تشير الدلالة العميقة لهذه المسرحية إلى أن المؤلف مدافعا عن أحفاد الـهان لم يكن يفكر فى ليوبى الذى عاش فى القرن الثالث الميلادى بقدر تفكيره فى شعب ال هان نفسه الذى أحتل الفاتحون المنغوليون أرضه فى ذلك العصر . و إذا كان المؤلف يمدح بطولة الجنرال كوان يو فإن ذلك بهدف الأمل فى بزوغ بطل معاصر يدفع الغازى خارج حدود الوطن لنستخرج سمتين مميزتين لهذه المسرحية :

أولا : جميع شخوصها من الرجال ، و هو أمر عادى بما إنها مسرحية عسكرية .

ثانيا : لا يظهر البطل كوان يو إلا فى الفصل الثالث إلا أنه على الرغم من غيابه فبداية المسرحية تمتلىء بالحديث عنه ، بينما لا يتعلق الأمر به فى هذه المرحلة ، ذلك أن المتفرجين ينتظرونه بفروغ صبر لدرجة أن ظهوره فى الفصل الثالث يصبح مؤثرا مسرحيا خاصا جدا . و لم يستخدم هذا المؤثر فيمابعد إلاموليير فى مسرحيته طرطوف Tartuffe .

و بالإضافة الى مسرحية ضبغينة تيوو- نجو تُعتبر تلك المسرحية هى الوحيدة التي كتبها كوان هان – كينج و عرضت دون توقف منذ سبعة قرون و حتى الآن.

المسرح الحوارى الصينى فى علاقته بالغرب

بقلم / باى - تشين ليانج Pai - tchin Liang

يقع المسرح الصينى الذى أود أن أتحدث عنه فى الفترة من عام ١٩١٩ الى عام ١٩٤٩ . فقد شهدنا فى أثناء هذه السنوات الثلاثين مولد المسرح الحوارى فى الصين . ومما لاشك فيه أن الثمار الفنية لهذه الفترة محدودة القيمة و أن بذورها قد ذهبت هباء، إلا أن الصين قد عاشت فترة مضطرمة بالحياة أثناء الإنقلاب الكبير الذى شهدته ، بل عاشت دراما مدهشة تتسم بالصراع و التمرد وليقظة المفاجئة لضمير كان مختنقا لمدة طويلة .

و حتى يتم التعبير عن تلك الدراما كما يجب ، رأى المثقفون أن يتبنوا اللغة الدارجة المتداولة بين الجميع لتصبح وسيلة التعبير الفنية الوحيدة . و قد حققوا رأيهم هذا .

فى عام ١٩١٨ ، و هو العام السابق لحركة الرابع من مايو ، ظهرت مقالات مكتوبة بالكامل باللغة الدراجة – و دون إستثناء – فى "الشباب الجديد" مجلة الطليعة الأولى لهذا العصر . و فى يوليو من العام نفسه ظهر عدد خاص عن هنريك إبسن Henrik Ibsen ، و كانت مسرحيته "بيت الدمية" رائجة وقتها ، لذلك كتبت مسرحيات عديدة تحت تأثير شخصية نورا البطلة ، و خاصة مسرحية هو تشى Hou Che "المسألة الكبرى" و مسرحية نجيو – يانج يو – كيين Ngeou– Yang Yu K'ien "الفاجرة" . فى المسرحية الأولى ، عرض المؤلف قصة فتاة

متحررة تقرر أخيرا أن تترك البيت و ترحل مع من إختارته زوجا لها ، و في مواجهة الأب العائش في الطقوس التراثية و الأم المؤمنة بالخرافات اللذين رفضا زواجها ، تعلن الفتاة المتمردة في خطاب وداعها لهما أن الزواج هو مسألة حياتها الكبرى و أن عليها هي وحدها أن تتخذ قرارا حياله . و في المسرحية الثانية نجد البطلة إمرأة متزوجة ، تزاور أهل زوجها في اليوم نفسه الذى تستقبل فيه العائلة محظية زوجها الجديدة ، و عندما تفصح إحدى خالات الزوج أو عماته عن ذلك السر الذى كانت تحتفظ به، وتنصحها بتقبل الأمر الواقع كإمرأة عصرية و كزوجة شرعية ، ترفض البطلة أية تنازلات في هذا الشأن . وبمجرد أن تحصل على الطلاق ، ترحل عن البيت حاملة طفلها بين ذراعيها في صحبة المحظية التى أقنعتها خلال ذلك بعدم الوثوق في الزوج الخائن . و على أثر مفاجأة جميع أعضاء العائلة من هذا الرحيل ، يصرخ الجميع : آه! يا للفاجرة !

على أننا لا نستطيع أن نعتبر مسرحيات الفصل الواحد القصيرة هذه مجرد تقليد أومحاكاة لمسرحية أصلية ، فهي تختلف عن بيت الدمية في الشكل و المضمون ، ويقتصر التشابه بينهم على النهايــة فقط ، فلم تستقبل خشبـة المسرح الصيني نورا إلا لكي تخدم القضية النسائية .

بعد ذلك بعشرة أعوام ، في عام ١٩٣٤ ، نشر تساو يو Ts'ao yu ، أحد كبار المخرجين الصينيين المعاصرين ، مسرحية بعنوان الوحي . و كان هذا حدثا كبيرا في الوسط المسرحي . و تتسم هذه المسرحية بالدراما التى تدور داخل كل شخصية على مدار عمرها . و تدور المشاهد في منزل تشوو Tcheou ، حيث نرى رب أسرة وولديه . يحب الإبن الأكبر خادمة شابة هي في الأساس أخته – لأمه – غير الشقيقة التى هجرتها أمه منذ مدة طويلة ، أما زوجة أبيه الجديدة ، أو الحماة المنتظرة فتلعب دور فيدرا . و قد ذكر تساو يو Ts' ao إسم يوريبيدس في المقدمة التى كتبها لتكريم كتاب الدراما اليونانيين الذين قرأ لهم و عرف قيمتهم . لكن فيدرا مؤلف الوحي تحمل الطابع الصيني ، و ربما كانت على القدر نفسه من عاطفة فيدرا الغربية إلا أن شخصيتها أكثر تعقيدا و ذكاءها أكثر رهافة . ولا يعذبها هنا الصراع بين الحب والواجب ، بل يحزنها الوضع المزيف لزوجة الأب السابقة التى أغويت وفقدت شرفها ثم هجرها الجميع . أما الإبن الأكبر فلا يعادل شخصية هيبوليت ، فهو ضحية بيئته الفاسدة و ضعفهاالخاص . و بالطبع يلي مشهد التعرف مشهد الإنتحارين ، إلا أن مؤلف هذه التراجيديا لم ينس عصره

فغزل نسيج الأحداث بخيوط تلمس المشكلات الإجتماعية ، حيث نجد الإبن غير الشرعي للسيد تشوو و قد نظم إضرابا لعمال المناجم ضد أبيه و هو يجهل صلته به. و في مشهد التعرف ، يرفض الاعتراف بأب يستغل العمال و يمقت الفقراء ، أما الزوجة الثانية للسيد تشوو فتبدو كما لو كانت تشتكي أكثر منها تؤنب الآخرين ، فالزواج بالنسبة لها كان بمثابة خدعة تنصلها من أية مسئولية . لذلك لم تعش ذلك الصراع المفترس الذي مزق روح فيدرا الراسينية . وبعد أن ألقينا نظرة سريعة على الوحي ، نستطيع أن نقول أن العلاقة بين الدراما الداخلية التي ألفها تساو يو Ts'ao yu و التراجيديايات الإغريقية و الفرنسية هي علاقة إثراء أكثر منها علاقة تأثر سلبي بشيء ما .

في عام ١٩٤٢ ، كان الشاعر و الكاتب و رجل العلم كوو مو – جو Kouo Mo-Jo على غير وفاق مع النظام السياسي ، ولم يكن يجد سبيلا للتعبير عن أفكاره ، فتوجه نحو المسرح التاريخي . و بعد أن شجعه النجاح المتوسط لأولى مسرحياته الكبيرة وردة شجرة التفاح الوحشية Fleur de pommier sauvage المستمدة من تيمة تاريخية ، كتب في العام نفسه كيو يوان K'iu Yuan في هذه المسرحية المتضمنة ثلاثة فصول ، يقدم لنا المؤلف على خشبة المسرح شخصية أول كبار الشعراء الغنائيين الصينيين . فكيو يوان الذي ولد في القرن الرابع الميلادي يضحي بحياته ملقيا بنفسه في النهر حتى لا يشهد هزيمة وطنه . وحتى يعيد المؤلف خلق شخصية كهذه ملأ نصه بالشعر و الفصاحة حتى أن بعض المقاطع في النص تحيل القارىء الى كتابات شكسبير ، لا سيما توسلات كيو يوان المليئة بالمرارة والهوان ، والتي تصدر منه في المنفى لحظة حدوث عاصفة ، فيما يشبه النداء لقدرة الطبيعة في لحظة اليأس الإنساني ، وهو ما نجده في إحدى مقاطع مسرحية الملك لير King Lear لشكسبير .

بل أن المؤلف نفسه قد إعترف في إحدى رسائله الى هيوتشي Hiu Tche بتشابه بعض المقاطع في نصه مع مسرحية شكسبير ، إلا أن ذلك لا يتجاوز المصادفة . فقد كتب قائلا : أهنيء نفسي لأني لم أقرأ الملك لير قبل كتابة كيو يوان و إلا لماكنت ألفت هذه المسرحية فلم تعد لدي الشجاعة لمحاكاة أعمال الغير. من ناحية أخرى ، فالتشابه بين مونولوجي بطلي المسرحيتين لا يمنع إختلاف كل منهما عن الآخر ، فكيو يوان يتوحد مع البرق و الصاعقة اللذين يناديهما ، في حين أن الملك لير يشعر بنوع من الإنعزال في مواجهة العاصفة . ثم

أن كيويوان الذى يتزعزع فى لحظات التوسل ، بينما يشعر الملك لير – فى لحظة مشابهة لذلك بالهزيمة تحت وطأة تعاسته و شيخوخته .

و تحيلنا ملاحظات كوو مو – جو عن مسرحيته الى أن نستنتج تميز تراجيديا كيو يوان عن الملك لير خلال سمة تبدو لى خاصة و مهمة ، فالمؤلف الدرامى الصينى لم يعمل على توضيح دراما مبنية على التعاسة و معاناة شخص ما ، وإنما دراما قومية عاشتها روح عظيمة وهبت نفسها لقضية بلدها .

لا يجب أن ننسى أن المسرح الحوارى الصينى الذى تطور خلال هذه السنوات الثلاثين ، كان مسرحا ملتزما ، فقد كان يدق ناقوس الخطر لإيقاظ شعب ظل غافلا مدة طويلة و لم يفق إلا حينما وجدت الصين نفسها فجأة فى مواجهة فوهة المدافع الحربية . فى هذا الموقف كانت إستعادة الذات بالنسبة للصين تعادل وضع الذات فى مواجهة الآخر بهدف معرفة مكمن قوة العدو . كان الغرب يفرض وجوده فى مواجهة الثقافة الصينية المنغلقة على مصادرها الخاصة حتى وصلت إلى ما يشبه شجرة عجوز تواجه عاصفة مفاجئة الى الدرجة التى لا يمكن أن تسلم بها من بعض الهزات . ولا شك أن تبادل الأفكار و المعارف و التقنيات قد أسهم فى تخصيب الحقل الدرامى الصينى ، إلا أن المسرح الحوارى ما لبث أن عاد الى المصادر القومية النابعة من الثقافة الصينية الضاربة بجذورها بشدة فى عمق الأرضية الفنية ، حتى لا يضل طريقه .

فى النهاية ، أرى أننا إذا إعترفنا بما ندين به للآخرين من وجهة النظر الثقافية فإن ذلك لا يقلل من وعينا بما نتملك و لا بما نستطيع أن نعطى ، والمسرح الحوارى الصينى فى علاقته بالغرب ليس إلا دليل على ذلك .

التأثير البوذي على مسرح ال «نو الولاء» الى كوانون (مسرح نو ال توموناجا)

بقلم جاستون رونوندو Gaston Renondeau

يعتبر عدد مسرحيات ال نو التى ما زالت تلقى حظها من العرض حتى يومنا هذا حوالى مائتى و خمسين مسرحية ، و هو عدد لا بأس به . ومع ذلك فموضوعات هذه المسرحيات غير متنوعة حيث يمكن تصنيفها جميعا تحت عدد محدود من الأنواع. و من أكثر هذه الأنواع شيوعا على سبيل المثال ، العرض الكلاسيكى ، و أقصد به نوعية العروض التى كانت تنظم فى العصر الذى تميز بقصر مدة المسرحيات المقدمة ، وعادة ما يتضمن العرض من هذه النوعية خمس مسرحيات من بينها مسرحيات فارس Farce يطلق عليها إسم كيوجن Kyogen . و هى مسرحيات تتضمن مستوى عال من الأداء خاصة و قد تم تصميمها بحيث تؤدى الى الإسترخاء الروحى للمتفرجين . أما أولى مسرحيات العرض الكلاسيكى فهى مسرحية نو يلعب فيها الإله شنتو Shinto دورا . وفى المسرحية الثانية تظهر روح محارب قتل فى المعركة و بالتالى وجب عليه النزول الى جهنم المسماة ب أزورا asura حيث يستنفذ المحاربون القدامى أنفسهم فى معارك بلا هدنة . و فى المسرحية الثالثة ، نجد نو نسائيا ، حيث نرى إمرأة حية، أو روح إمرأة تعود الى الأماكن التى شهدت حبها . يلى ذلك مسرحية صعبة التعريف بعض الشىء لأنها متنوعة ، فهى تضم نو المجذونات حيث نجد نساء

فقدن عقلهن على أثر أشجان حب عظيم أو على أثر فقدان طفل لهن ، إلا أن هذه الشريحة تضم أيضا مسرحيات تتعرض للعالم المعاصر ، فنجد بها أحداثا أكثر قليلا من أغلب مسرحيات ال نو التى لا تحتوى إلا قدرا ضئيلا من الأحداث . و آخرا ، ينتهى العرض ب نو الشيطان الذى نشهد فيه رقصة حامية .

وما هذه إلا إشارات موجزة لموضوعات مسرحيات ال نو ، إلا أنه من النادر ألا نجد لمسة دينية ذات بصمة على هذه المسرحيات أيا كانت النوعية التى تندرج تحتها . ولايوجد إلا عددا قليلا جدا من المسرحيات التى أعفيت تماما من هذه البصمة سواء كانت تنم عن ديانة ال شنتويزم أو عن مجموعة المعتقدات الأخرى الأصلية لسكان اليابان ، أو عن البوذية التى وفدت من كوريا الى اليابان فى منتصف القرن السادس الميلادى ، و التى ساد تأثيرها فيما بعد على مسرحيات ال نو. و مثلما لحقت البوذية بمصاف ال شنتو – مما أدى الى تجميع (ولا أقول إمتزاج) الديانتين – نجد فى عديد من مسرحيات ال نو إنعكاسا لهذا التجميع .

و تصف مسرحيات ال نو المستوحاة من ديانة ال شنتو (و التى يصل عددها الى ستين مسرحية) الأماكن المقدسة فى ال شنتو و المعابد الشهيرة ، فهى تتغنى بمدح الآلهة المكرمين فى هذه المواقع و بمدح الخير الذى يجلبونه للبلد ، مثل المطر الذى يخصب مزارع الأرز ، و مثل تهيئة الجو لمواسم الحصاد . ولا ينبغى أن نبحث عن أى شىء أكثر من ذلك فى تلك المسرحيات ، فإذا هى إمتزجت بالبوذية فإن ذلك عامة ما يكون بهدف شرح – وفقا لعقائد ال ريوبو ryobu شنتو Shinto وهو ما يطلق على تجميع الديانتين الذى تحدثت عنه فيما سبق – أن آلهة الشنتويزم هم تناسخات لكبار شخصيات آلهة البوذية بما يجعلهم مكرمين فى الديانتين بالقدر نفسه .

و تعد موضوعات مسرحيات ال نو هذه موضوعات هزيلة و محرومة من المفاهيم الأخلاقية و الفلسفية التى لم تتمكن الشنتنويزم من توفيرها لها .

و على العكس من ذلك ، ينم عديد من مسرحيات ال نو المستوحاة من البوذية عن أفكار ذات مستوى عال و تنقسم البوذية اليابانية الى مدارس تختلف مذاهبها بشدة فيما بينها إختلافا ظاهريا ، حتى أن المرء عندما يبدأ فى دراستها يندهش من المسافة الفاصلة بين آلهة طائفة تنداى Tendai و الإله الواحد للطوائف الأخرى المتعددة التابعة أيضا للبوذية ، خاصة فى الشكل الشعبى لهذه الطوائف ،

فالإحتفاليات الوثنية لطائفة ال شنجون Shingon و ممارسات ال زن Zen تبدو كما لو كانت تنتمي الى ديانتين مختلفتين كل عن الأخرى . ولا يظهر هذا التعدد على المستوىٰ الظاهرى فحسب بل فى العمق أيضا ، حتى أن الراهب نيشيرين Ni-chiren الذى أسس طائفة بدوره ، و تعرف على جميع العقائد البوذية و تعلمها فى المعابد فى عصره ،وصل الى درجة من التخبط جعلته يتساءل أين توجد الحقيقية ؟

مع ذلك ، يوجد عمق مشترك بين المبادىء الأساسية التى تستند إليها هذه المعتقدات ، وهو ما أشار إليه مؤلفو ال نو فى مسرحهم . و من أولى الأفكار التى تتجسد فى هذا المستوى ، فكرة تناسخ الوجود القديمة قدم البوذية إن لم تكن أقدم منها وهى الفكرة التى تنقل البشر من وجود الى آخر منذ الأزل و الى الأبد . وترتبط هذه الفكرة إرتباطا وثيقا بفكرة إعادة توزيع الأفعال التى تتحكم فى توجيه قدر كل فرد وفقا لما قام به أثناء مراحل وجوده السابقة و على المرء أن يجنى ثمار أفعاله فيولد من جديد إما بين الكائنات الجهنمية فى جهنم ذات التعذيب الرهيب ، أو فى جهنم المحاربين القدامى الآرزو، و إما بين الحيوانات أو لدى الموتى المتضورين جوعا و الخاضعين الى عذاب العطش و الجوع ، أو فى شكل إنسانى جديد أو فى مرتبة عليا وسط الآلهة المفضلين .

وفيما يلى ترجمة ل بيرى Peri ، لفقرة من نو إيجوشى Eguchi تعطى فيها المحظيات صورة قدر البشر :

حياة سابقة ، حياة أخرى سابقة أيضا

ولا نستطيع أن نعرف بداية كل هذه الحيوات

وجود مستقبلى ، وجود مستقبلى آخر أيضا

ولا نستطيع ، أن ندرك نهاية كل هذا الوجود

الحياة كلها عذاب للإنسان ، و من خلال سلسلة مكونة من اثنى عشر برهاناً، يوضح ساكيامونى Cakyamuni أن المصدر الأصلى لعذاباتنا هو جهلنا ؛ علينا إذن أن نتخلص من الجهل لنتخلص من مآسينا . و ترجع تعاستنا أيضا الى إرتباطنا بكائنات هذا العالم و خيراته بينما وجوده نفسه يعتبر وجودا هشا ، فهل فناء هذه الأشياء و عدم تأكدها هما سببا رهبتنا المستمرة ، علينا إذن أن نتخلى عن هذا

الإرتباط . هكذا تمتلىء صفحات ال نو بهذه الأفكار ! و هكذا تمتلىء بتحريض على الإنفصال والإنسلاخ عن الإرتباطات !

وفى نو كانيشيرا Kanechira نجد ما يلى عن حياتنا الفانية و الهشة مثل الندى (و هو تشبيه شائع جدا) :

حلم صعب الإمساك به مثل الضباب أو الضوء

الحياة لا تختلف عن ذلك

مثل زهرة البنفسج لا تعرف إلا يوما واحدا للمجد

لكن هل ينبغي أيضا أن ننسلخ عما هو أرضى ؟ تردد مسرحيات الـنو هذا التساؤل، و فيما يلى إحدى صيغه ال كوماساكا Kumasaka التى تعترف فيها روح قاطع طريق الى أحد الرهبان قائلة :

أنظر الى إرتباطي بهذا العالم .. يالخجلي !

و يتوالى الموت و الميلاد الجديد دون إختلاف كما نجد فى نو آيوى نو يو Aoi no ue عجلة تناسخ الوجوه تشبه عجلة المدفع الحربى مع ذلك ، سوف تكون هناك نهاية لتلك الدورة المحبطة ، حتى إن كانت نهاية بعيدة المنال ، ذلك أن بوذية الهيكل العظيم Grand Vehicule – التى ترتبط بها البوذية اليابانية – تقضى بأن الخلاص النهائى حق للجميع ، كما أنه يوجد أفراد على مستوى أعلى من غيرهم يكونون قادرين على مساعدة ال الأخرى للوصول الى تلك الحالة المثلى ، ألا وهى الـ نيرفانا nirvana– و تتكرر فكرة الخلاص الكونى هذه فى مسرحيات ال نو ، و كثيرا ما يتأكد الإيمان ببوذا و بوذيساتفا (و هى الآلهة التى تتلو مكانتها بوذا مباشرة) عبر الإحسان الى الكائنات بلا حدود و مساعدتها كى تتحرر ، حيث تقول إحدى شخوص نو ال كوماساكا أن جميع الكائنات تستفيد من العون الإلهى دون تمييز و من بين كبار المحسنين الذين يمكن الاعتماد عليهم لإنجاز توالى الميلاد ، هناك إثنان يقدرهم الجميع بشكل خاص ، وهما بوذا أميدا buddha Amida و بوذيساوكوانون bodhisattva Kwanon و يعتبر الإيمان بإحسان أميدا شديد القدم فى تاريخ البوذية حيث أخذ يتبلور فى اليابان فى شكل أربع طوائف نشأت فى القرنين الميلاديين الثاني عشر و الثالث عشر . و يكفى أن يفكر المرء بإخلاص فى أميدا و يستدعيه خاصة ساعة موته بعبارة نامو أميرا

بوتسو Namu Amida butsu (أى العبادة لك أنت يا بوذا أميدا) كى يأتى ليبحث عنه و يقوده الى فردوسه ؛ فردوس الأرض النقية . وتتعدد مسرحيات ال نو التى تسوق أمثلة لهذا العون الذي يقدمه أميدا ، إلا أننى للأسف لن أستطيع أن أقدم إليكم واحدة من أهمها و أكثرها تأثيرا ، و هى مسرحية سوميدا – جاوا Sumida - Gawa المترجمة بسبب ضيق الوقت .

لكننى متشوق الى الوصول لإحدى الشخوص ذات المكانة الرفيعة بين آلهة البوذية سواء فى الهند الشمالية فى الماضى أو فى التبت (حيث يعد الإله الراعى بحق) أو فى الصين و اليابان حيث يتسع نطاق شعبيته بشكل مذهل . وأقصد بذلك كوانون Kwanon ، الذى يسمى فى الهند ب آفالوكيتيسفارا Avalokitecvara ، ويسمى فى الصين بكوان ين Kouan Yin .

وعادة ما تكون آلهة ال بوذيساتفا من الجنس الذكرى حيث لا يتعارض شيء أيا كان عن دخولهم فى النيرفانا ، و كذلك لاشيء يحول دون تأجيل إنتقالهم الى تلك الحالة المثلى طالما بقت كائنات تحتاج الى معونتهم ، أما المرأة فنحن نعرف أن عليها أن تغير جنسها حتى تستطيع الوصول الى مستوى الألوهية البوذية . و مع ذلك ، فأثناء عبوره من الصين ، تحول كوان ين الى أنثى ، و ظل على هذا الشكل حتى وصل الى اليابان ، حيث لم يخجل الصينيون ولا اليابانيون فى هذا الموقف من التحدث عنه بضمير المؤنث حتى إن كانوا يعتبرونه مذكرا .

سوف أضع جانبا مسرحيات ال‍نو التى لا تشير الى كوانون إلا إشارات عابرة ، وهى مسرحيات : أومو كوماتشى و هيجاكى و دامبو . أما مسرحيات نو تامورا Tamura و التى تدور فى حدائق معبد كيوميزو فى كيوتو فتحتفى برحمة كوانون الكونية ، فنجد مثلا :

هنا من كيو ميزو الذى يفيض صيته مثل الماء المنير ،

ووفقا لوعودها الجليلة المتعددة

تمارس كوانون قدرتها ذات الألف يد .

فكل وعودها كونية

ولا تستثنى الأرض ولا أى من البشر العديدين من خيرها

ويساهم هذا القسم ، أو هذا الوعد الذى قطعته على نفسها ، فى إنقاذ الكائنات ، حتى أنه يستدعى فيما بعد مرة أخرى فنجد :

صلوا ،صلوا مرة أخرى

فى هذا العالم

طالما بقيت ، فهذا الوعد

لن ينتهك .

أما من إرتكب خطيئة ما حتى قادته أفعاله السيئة الى قدر سيء فأصبح عليه أن ينتظر جزاء قاسيا فى وجوده المستقبلى ، فيستطيع –إذا وضع ثقته فى إحسان كوانون الصافى – أن يحصل منها على معونتها ليوجه مستقبله فى إتجاه أفضل . وإليكم صلاة وجهها محارب الى كوانون فى نو موريهيسا Morihisa

ياللسعادة ! لقد وعد البوديساتفا الرحيم و المحسن بإعادة توجيه السبيل الذى حددته من قبل الأفعال السابقة ، ليقوده صوب الخلاص .

وبما أن الرحيم بكم يهبط أيضا الى أولئك المحرومين

من الروابط البوذية

فإنى أرجوكم أن تقودونى الى اليقظة .

وإذا إستدعيت كوانون كما يجب ، فإنها تقوم بمعجزات ، فنجد فى نو تامورا Tamura ، إنقاذها لجيش بأكمله قاده الشياطون الى الهلاك :

آه ! أنظروا ! آه ! يا للهول !

فوق ألوية جنودنا

كوانون ذات الألف يد

تطير عبر الفضاء متألقة .

و بكل من أياديها الألف ،

من فوق قوس الرحيم الكبير ، تطلق سهم الحكمة .

مع كل سهم ، ألف سهم مشحود

تمطر فوق الشياطين كالدوامات ؛

و جميع الشياطين الذين إصابتهم سنون تلك الأسهم ،
يتدمرون حتى آخرهم .

فى نو كواجتسو Kwagetsu ، نرى كوانون وقد أزهرت الأشجار الميتة وأعادتها خضراء ، أى أنها سوف تنقذ الخاطئين الأسوأ .

و نستطيع أن نستدعى كوانون بتلاوة آية الندم أمام صورتها . ولنا مثال فى ذلك فى نو توموناجا Tomonaga التى لم تترجم الى الآن .

«نو» «تومو ناجا »

فى اليابان ، كان النصف الثانى من القرن الثانى عشر مليئا بالصراع الذى سلمت له أكبر فصيلتين عسكريتين (تيرا Taira و ميناموتو Minamoto) نفسيهما .

و يعد تاريخ هذه الحروب التى تولدت عن خصومات داخل العائلة المالكة ، تاريخا معقدا إلا أنه من السهل إختزاله فى هذه العبارة .فى الثلاثين سنة الأولى كانت التيرا على خصومة مع العائلة المالكة ، حتى كشفت فصيلة مينا موتو عن عدائها للتيرا عام ١١٨٥ . و تمتلىء تلك الحروب بالأحداث ، ومنها الشقاق العائلى و الخيانة ، وما قدمه المحاربون من مآثر ضمنتها المواويل و موضوعات مسرحية مؤثرة لا حصر لها ، فأبطال ذلك العصر معروفون لكل اليابانين . أما نو ال تومو ناجا فيرتبط بشدة بإحدى مراحل هذا الصراع .

فى عام ١١٥٩ حاول يوشيموتو الذى كان ينتمى الى فصيلة الميناموتو ، أن يتغلب على قوة التيرا متضامنا مع فوجيوارا نو بويورى . وقد حقق بعض الإنتصارات فى بادىء الأمر ، إلا أنه إنهزم فيما بعد وكان عليه أن يفر من العاصمة . وبعد أن تفرقت ألوية فصيلته العسكرية ، ولم يتبق معه إلا أبناؤه الثلاثة و بعض رفاقهم ، غادر كيوتو و إتجه الى الشرق . وفى الشهر الأخير من عام ١١٥٩ ، وبينما وصل عدد فرسانه الى ثمانية أشخاص ، سلك طريق أوصى Omi فوجد الكولونيل ريوكى Ryuke واقعا فى أسر رهبان محاربى هيا – زان - Hiei Zan حلفاء خصومه ، فكان عليه أن يقاتلهم حتى يستطيع العبور. أما أبناؤه الثلاثة فكانوا كلهم من الصبية، وكان عمر يوريشيرا Yorishira ، وهو أكبرهم ،تسعة عشر عاما إلا أنه كان قد أظهر بسالة من قبل حين حارب عمه و قتله قبل أن يتجاوز خمسة عشر عاما . وكان ثانى الأبناء هو تومو ناجا Tamonaga بطل مسرحية

ال نو هذه و الذى لم يكن قد تعدى الخامسة عشرة من عمره . أما الثالث فكان طفلا فى الثانية عشرة من عمره و كان إسمه يوريتومو Yoritomo . و فى معركة ريوكى Ryuke، تلقى توموناجا سهما في ركبته ، لكن فرقته العسكرية الصغيرة واصلت طريقها بينما الثلوج تغطى الأرض و الريح المثلجة تعصف بالجبال. وساءت حال جرح توموناجا في الوقت الذى عبر فيه الفرسان حدود أقليمى أومى Omi و مينو Minoو لجأوا الى أوهاكا Ohaka .

فى هذا الوقت ، وجد الفرسان المسافرون فى القرى الصغيرة أماكن للمبيت تصلح مأوى لهم ، وكان يوشيتومو قد مر بتلك الأماكن من قبل و إتخذ من صاحبتها رفيقة له ، فلما رأته للمرة الثانية رحبت به و برفاقه ، وفى سرعة ، أعطى يوشيتومو أوامره لأبنائه كي يجندوا مؤيدين لهم فى الأقاليم إلا أن توموناجا كان عليه أن يعود أدراجه سريعا على أثر جرحه .

بعد هذا الجزء لم يتبع مؤلف ال نو الحدث التاريخى الذى رواه هايجى مونوجاتارى Heiji Manogatari ، حيث يبدو أنه وجد ذلك صعبا عليه ، ومع ذلك فإليكم الفصل الثانى من رواية مونوجاتارى :

ومع أنه إبتعد فى إتجاه إقليم شينانو ، إلاأن شوجوتاجو Chugu tayu (وهو لقب توموناجا) كان قد أصيب فى موقعة ريوكى Ryuke ، و تسللت إليه ثلوج سفح جبل إيبوكو Ibuku حتى ساء جرحه ولم يمكنه من تحقيق مهمته فرجع أدراجه و عندما علم القائد بذلك (أى يوشيتومو الأب)صرخ قائلا : مأساة ليوريتومو لم يفعل ذلك مع أنه أصغر ! ثم أضاف : إذا كنت تريد فلتبق هنا . فأردف توموناجا قائلا بإحترام لأبيه : إذا بقيت هنا ، فسأسقط فى أيدى العدو ، فلتقتلنى بيدك و تريح قلبك . فرد عليه أبوه قائلا : إنى أعتبرك فتى ضعيف العقل إلا أنك بالفعل إبن حقيقى ليوشيتومو . قل النمبوتسو ثم إستل سيفه وراح يقطع رأسه حينما أخذت إنجو Enju ، مديرة المكان ، السيف منه و قالت له : كيف ! ترتكب هذا الشر أمام أعين الجميع ! ثم توسلت إليه قائلة : إنه خجول جدا لكنه سيصير شجاعا ! .ثم دخل توموناجا الى المخدع ووراءه المرأة ، ثم سأله أبوه : تايو ، هل أنت متأهب؟فأجابه إنى أنتظرك وهو يضم يديه و يتلو النمبوتسو . قطع يو شيتومو رأس إبنه بعد ذلك ثم وضعها فوق الرقبة وسحب ثيابه ليغطيهما .

أما مؤلف ال نو فإبتكر رواية أخرى ، ينتحر فيها توموناجا ، الطفل المحارب ، حتى لا يصير عبئا على أبيه و حتى لا يأسره أعداؤه التيرا .

ولم يعش يوشيتومو طويلا بعد موت إبنه ، فقد مات بعد ذلك ببضعة أيام ، أى فى الثالث من الشهر الأول من عام ١١٦٠ ، بإقليم مجاور لأوارى Owari ، و طلب المعونة من أحد حلفائه بأوتسومى Utsumi فى نوما Noma ، وهو أوسادا تادامون Osada Tadamune . لكن خان هذا الأخير ثقة يوشيتومو فيه وقتله وبعث برأسه الى التيرا . ولعلى أضيف أن الأبن الأكبر يوشيهيرا عاد الى كيوتو وسجن فيها حتى قطعت رأسه فى النهاية . وكان على الإبن الثالث يوريتومو أن يتغلب على تلك المصاعب وحيدا ، فقد كان ينتظره مستقبلا باهراً بعد أن أصبح ال شوجان الأول من المينوموتو .

كانت الخلفية التى بنى عليه المؤلف مسرحيته التى عرضت فيما بعد تلك الأحداث:

يغادر راهب – كان فى الأصل معلم توموناجا – ديره القريب من كيوتو حتى يصلى على قبر تلميذه ، فيقابل هُناك مديرة البيت التى أصبحت تعانى حزنا كبيرا على أثر المأساة التى شهدتها ، فقد كانت هى الأخرى عند القبر تصلى على روح المحارب الشاب كعادتها منذ مقتله . يتبادل الراهب و المرأة بعض العبارات المهذبة ثم يعودان سويا الى البيت الذى تديره . تختفى المرأة من خشبة المسرح ، و يظهر رجل الدين وحيدا و هو يتلو آية الندم على روح المتوفى أمام صورة كوانون ، فتظهر له روح توموناجا . ونعرف أنه نزل فى طريق آزورا asura مثل جميع المحاربين . و ربما وجب على أن أذكر أن فى جميع مسرحيات الـنو من هذه الفئة نجد روح أحد المحاربين التى تترك جهنم للحظة و تلتقى براهب يتلو صلاة شديدة الفعالية لدرجة أن الخاطىء يصل عن طريقه الى الألوهية البوذية فورا . أما فى هـــــذه المسرحيـــــة ، فإن توموناجا لا يصعد فورا الى طريق اليقظة، لكنه مع ذلك يترك خشبة المسرح مطمئنا بعد أن وضع ثقته كاملة فى عون كوانون فوعده بمستقبل أفضل .

المسرح في التبت

بقلم / ر.أ.ستين R.A.Stein
مدير الدراسات بمعهد الدراسات العليا

أخشى كثيرا أن أخيب ظنكم لأنى لم أشاهد مطلقا عرضا للمسرح التبتى ، فليس من اليسير الذهاب الى التبت ، على أننى إقتربت مرتين من حدوده لكنى لم أر أكثر من الرقصات المقدسة بالأقنعة التى لا يمكن إعتبارها مسرحا بالمعنى المتعارف عليه .

لقد إستطعت أن أستشير أحد العارفين بالتبت الذى يحمل قدرا لا يستهان به من المعلومات عن المسرح بالذات ، وكذلك لجأت الى الأعمال التى تتحدث عن التبت ، و عددها لا بأس به إذا ما أخذنا فى الإعتبار قصص الرحالة عنه ، والتى كانت تكرس بعض السطور فيها للحديث عن المسرح بشكل عام .

أما الصينيون الذين حكموا أحد أقاليم التبت فيما قبل عام ١٩٥٠ ، فقد سجلوا بعض الملاحظات المثيرة للإهتمام و التى إستخدمتها كذلك فى دراستى ، مع إنها تتناقض فيما بينها جزئيا .

و فيما يتعلق بالمسرحيات التى يمكن قراءتها ، نجد أنه من الصعب جدا الحصول على نصوص تبتية مطبوعة أو حتى بخط اليد . و لعل السيد / جاك باكو Jacques Bacot الذى ترجم بعضا من نصوص التبت الدرامية منذ زمن

طويل ، تحت عنوان ثلاث مسرحيات دينية تبتية ، يمتلك بعض النصوص الأصلية من هذا الأدب مما مكننى من قراءة عدد منه .

أستنادا إلى هذه المعلومات إذن ، كونت معرفتى الحالية بالمسرح التبتى . أما السبب الوحيد الذى يبرر قبولى الحديث عنه من جانبى فهو إعتبارى تلك المعرفة– على الرغم من ضآلتها – أكثر مما يمكن أن نجده لدى أى باحث آخر .

نستطيع القول بوجود نوعين من العروض المسرحية فى التبت ؛ النوع الأول هو التشام Cham ، وهى رقصة أو تمثيل صامت يقوم به الممثلون و أغلبهم مقنعون دون النطق بأية كلمة . إلا أن ال تشام Cham يعتبر طقسا دينيا خالصا لا يمكن الوصول به الى مرتبة العرض المسرحى . لذلك فلن نتطرق إليه هنا إلا لنسجل وجوده فحسب و لنشير الى بعض سماته المشتركة مع العرض المسرحى بمعناه الحقيقى .

الى جانب ذلك ، هناك عروض مسرحية تقدم للجمهور ، و هو الموضوع الرئيسى لبحثى هذا . و نستطيع أيضا أن نأخذ فى إعتبارنا عددا ما من التظاهرات الأدبية أو الجمالية التى لها صلة بهذين النوعين من العروض .

و بما أن ال تشام طقس يتم داخل أحد المعابد ، فإنه لا يبدو أنه يدخل فى دائرة أولوية إهتماماتنا ، إلا أنه ينبغى علينا أن نشير الى أن الديانة التبتية – على عكس ما يحدث فى الغرب – تقضى بعدم حضور الملاحدة و المؤمنين الشعائر الدينية فى المعابد ، فذلك أمر مقصور على الرهبان فقط .

و على العكس من ذلك فالرقصات ذات الأقنعة تعتبر هى الفرصة الوحيدة التى يشهد فيها الملاحدة طقسا ما بوصفهم جمهورا ، و بما أنه يوجد جمهور فلابد و أن يوجد عرض مسرحى .

لماذا إذن يسمح للجمهور بحضور تلك المناسبة الوحيدة دون غيرها ؟ هناك تفسيران لذلك وفقا لل لاماس Lamas . أولهما يقول أن هذا النوع من العروض ، أو تلك الرقصات ذات الأقنعة تساعد على الألفة بين عامة الشعب و الآلهة التى يرونها فى كل مكان فى شكل تماثيل أو رسومات .و ثانيهما ، يقول أن عدد ما من تلك الرقصات ذات الأقنعة يجسد على المسرح بعض الآلهة التى إستدعاها الأوفياء لها بعد موتها . وفى الحقيقة ، أنه بالنسبة الى أهل التبت ، توجد بعد الموت فترة

وسيطة تصل الى تسعة و أربعين يوما تهيم فيها الروح فى فضاء خاص بها ، وتظهر أثناءها جميع أنواع الآلهة الطيبة و الرهيبة ، ويتعين على الروح فى هذه الحالة التعرف على تلك الآلهة لضمان البعث مرة أخرى فى شكل طيب .

لكن لماذا إختار اللاماس Lamas أن يضاعفوا من بعض الطقوس خلال تمثيل صامت مقنع ؟ لذلك أيضا تفسيران ممكنان ، أحدهما مرتبط بالفينومينولوجيا الدينية التى تقول بأن الطقس تزداد فعاليته عندما يتجسد دراميا ، حيث يسهل حضور الآلهة المفترض فيهم أن يشهدوا الطقس عن طريق وجود الأقنعة التى يستندون إليها أو يحلون عليها . و يتعارض مع هذا التفسير عدم إستخدام قائد هــذا الطقس ، و هو الساحر الذى يتحكم فيه ، قناعا ، بل استخدامه قبعة خاصة بهذا النوع من الشعوذة تحمل عناصر نستطيع العثور عليها أيضا فى أقنعة الآلهة .

أما السبب الآخر ، فيتعلق بتاريخ الأديان . وفى الحقيقة ، أن الهدف الأساسى لهذا الطقس هو إبعاد الشر ، و يختتم بتكثيف كل شر السنة الماضية فى نموذج من الصلصال و التخلص منه . بيد أنه توجد أيضا فى التبت إحتفالات بالأقنعة بإنتهاء السنة تهدف الى التخلص من النموذج الحامل لخطايا الناس . و من المرجح ، أنه كان يوجد قبل دخول البوذية الى التبت إحتفالات بالأقنعة ورقصات بها تضم إخراج مسرحى ما ، أما بعد أن زرعت البوذية نفسها هناك وجدت أنه من الضرورى أن تتكيف مع تلك العادات و أن تحافظ على تجسيد الطقس بالأقنعة .

و يشترك الرقص بالأقنعة مع المسرح فى إحتوائه أدوار مهرجين ، فأثناء الطقس كله – الذى يعتبر طقس رهيب و مؤثر للغاية مثله فى ذلك مثل الموسيقى المصاحبة له– يؤدى المهرجون جميع الإيماءات ، حتى أكثرها هيبة و تقديسا ، بطريقة تثير الضحك . ويضعون أقنعة مميزة جدا تجعلهم يمثلون كلهم ال آتزازا atsara ، أى القديسين الهنود الذين يقدمهم الطقس كما لو كانوا أجانب يثيرون ضحك أهالى التبت الأصليين، مثل الأناس ذوى الشعور المجعدة ، أو الوجوه القاتمة أو الملامح الغريبة ، أو مثل ال سادو Sadhu وال يوجن Yogin الهنود .

كما يشترك هذا الطقس مع المسرح أيضا فيما يلى : توجد رقصات بالأقنعة فقط مكرسة لإله ما هو جبل مقدس و سلف قديم فى الوقت ذاته . بيد أن هذه

الرقصات تتضمن نوعا من الفواصل كالتى توجد بين فصول العرض المسرحى ، وتتكون هنا من رقصة حربية بها أنشودة تغنى على شرف الأسلاف الأسطوريين أو الخرافيين ، ألاوهم الجبال المقدسة بالتحديد . و تعتبر تلك الجبال فى الوقت نفسه بمثابة عباقرة الأرض

و الأسلاف الأسطوريين لأهل التبت .لذلك فالأنشودة تتغنى بتاريخهم و مجدهم على لسان المحاربين أثناء تلك الرقصة الدينية بالأقنعة .

ويعد هذا هو الفاصل الوحيد الذى يحمل صلات ما بالمسرح ، أما الباقى فتمثيل صامت دون كلمات غير تلك المنصوص عليها فى النص الدينى المتعارف عليه .

قام رجال الدين بخطوة أبعد من ذلك فيما بعد ، فإبتكروا ال تشام Cham ، أى الرقصات الدينية بالأقنعة ، و التى يحتوى بعضها على عنصر درامى من الأصل، ألا و هو ال تشام Cham الذى يجسد فكاهة ما فى حياة ميلاريبا Milarepa وهوشاعر كبير و قديس تبتى عاش فى القرن الحادى عشر. فى هذا النوع من ال تشام Cham ، نجد لأول مرة أمامنا صيادين نجح هذا القديس فى أن يحثهم على التوبة ، فالصيد فى الديانة البوذية يعتبر خطيئة . و يجسد التمثيل الصامت تحول هؤلاء الصيادين الى التوبة عقب مقابلة هذا القديس وسط قفز الجبال التبتية.

فى هذا ال تشام الخاص ب ميلاريبا Milarepa ، يتكلم المهرجون بينما لا يعبرون عن أنفسهم فى أنواع ال تشام الأخرى عامة إلا عن طريق الإيماءات فقط .

ومما يثير الإهتمام أيضا فى هذا الطقس من الرقص بالأقنعة هو أسلوب صناعة الأقنعة و تصميم الخطوات الراقصة . و يوجد فى التبت دليل مكتوب يفسر جميع هذه الخطوات بالتفصيل ، كما يتضمن كل التصميمات الحركية الممكنة الخاصة بها ، ثم تنفذ هذه التصميمات تحت إشراف مخرج مسرحى أو معلم رقص ينظم جميع تلك الخطوات شديدة الدقة . و نستنتج كذلك وجود إختلافات أسلوبية لا يستهان بها فى طريقة صناعة أقنعة الوجوه بما فيها من خامات وفقا لكل منطقة جغرافية و لتعاليم المعبد التابعة له .

وبما أن المسرح الذى سوف نتحدث عنه يشتمل على خشبة تُؤدى عليها تلك الرقصات بالأقنعة ، فأنها تقع إذن فى فناء المعبد ، ذلك الفناء المغلق من ناحية واحدة، حيث يدخل الراقصون المقنعون و يخرجون من باب المعبد ، ويتجمع حولهم الناس من عامة الشعب و من النبلاء .

نأتى الآن الى المسرح بالمعنى المتعارف عليه أول ما يتميز به المسرح التبتى هو وقوع عروضه فى نهاية موسم الحصاد ، و ذلك لأسباب محددة ، وأعنى بذلك إقتصار عروضه على مرتين أو ثلاثة سنويا ؛ لا سيما ليلة السنة الجديدة وليلة إكتمال القمر للمرتين السابعة و الثامنة سنويا وفقا للتقويم الفلكى التبتى ، أى فى نهاية موسم الحصاد ، و يعود ذلك لأسباب دينية .

و فى الحقيقة نستطيع أن نعتبر التبت كما لو كانت تعيش فى العصور الوسطى التى مرت بها أوروبا لكن فى وسط أسيوى شديد التدين ، فكل ما فيه يتبع الدين الذى نفذ الى كل أشكال الحياة فيه . وتقدم مسرحيات نهاية موسم الحصاد الى إله الأرض فى المنطقة التى يقع فيها العرض . فيتم تأديتها حتى يسعد و يهب الأرض سنة جديدة طيبة .

بالطبع توجد إختلافات فى العروض وفقا للجهة التى تُقدم فيها ؛ ففى لازا Lhasa ، فى ليلة إكتمال القمر للمرة السابعة ، أى أثناء شهر أغسطس تقريبا ، تعرض مسرحية رسمية فى القصر الصيفى لل دلاى لا ما Dalai Lama ،و أثناء ذلك الوقت لا يمكن تقديم أى عرض آخر فى لازا Lhasa نفسها .

من التفسيرات التى يقدمها التبتيون لذلك ، هو أن الشيطان مارا Mara ، عدو الديانة البوذية ، يهددها بشكل خاص فى أثناء تلك الفترة ، لذلك فالعرض يقدم حتى يعتقد هو أن الناس لم يعودوا يؤمنون بها فيترك البوذية فى سلام .

بخلاف هذا العرض المسرحى الإجبارى و الطقسى ، نجد بعده طقسا غامضا يقوم على كسر حجر كبير موضوع فوق صدر أحد الرجال ، و ذلك بحجر آخر . ويرتبط هذا الطقس بإبتكار المسرح التبتى نفسه ، فوفقا للأساطير وقع هذا الإبتكار بطريقة مثيرة للفضول سوف أتطرق إليها فيما بعد .

ما هى إذن المسرحيات المعروفة فى التبت ؟ إذا أخذنا فى الإعتبار جميع الإشارات التى يمكن العثور عليها ، نستطيع القول بوجود حوالى إثنتى عشرة مسرحية ، أو ربما أربعة عشرة . ولا نعرف تاريخ إبداعها ولا أسماء مؤلفيها ، إلاأن جميعها تدور حول أساطير تتعلق بالحيوات السابقة لبوذا ، وحول أساطير يحكيها أيضا الرواة الجوالون . وترتبط بعض هذه المسرحيات بأحداث تاريخية أصبحت أسطورية فيما بعد ، وشكلت بهذه الطريقة موضوعا للروايات الأدبية . ولايوجد تخصص فى الموضوعات لكل نوع من الأنواع الترفيه ، و إنما يتميز كل منهم

عن الآخر بالأسلوب . وتسمى المسرحية المطبوعة نامتار namthar أي قصة ، مثل جميع الأساطير أو تواريخ القديسين . لكن بالإختلاف عن تلك الأساطير ، تتكون المسرحية من عنصرين هما السرد النثرى و الحوار الشعرى . وأثناء العرض، يقف الممثلون فى مواجهة الجمهور

و يلقون على مسامعهم قصيدة طويلة تتفق قافيتها مع الشعر التبتى عامة . ونجد تلك التقنية مرة أخرى فى الملحمة ، وهى نص سردى موجز تربط بين أجزائه أناشيد طويلة جدا . ولايقتصر التشابه بين الملحمة و المسرح على التحرير الكتابى ، بل يمتد الى الإلقاء أيضا ، ففى المسرح ، مثلما فى الملحمة ، يرتل الحكى – الذى يشكل الشق الأساسى من العرض – بطريقة سريعة جدا ، تصل سرعتها الى درجة لا يمكن معها فهم ما يحدث إن لم نكن نعرف الموضوع مسبقا. وكذلك يلقى الممثلون فى المسرح أو فى الساحة ، الشعر أو يغنونه بنغمة محددة .

وفى المسرح مثلما فى الملحمة ، يبدو الحوار بين شخصين كما لو كان تجميعا لمونولوجين متداخلين ، فلا يوجد حوار سريع التقاطع . و فى المسرح ، تجرى الأمور على هذا النحو ؛ عندما ينتهى ممثل من غناء قصيدته ، يقف جانبا دون أن يقوم بأية إيماءة ، ويدع الآخر يغنى قصيدته بدوره ، فيبدو الأمر كما لو كان أناشيد متبادلة .

ولن أتمكن فى هذا السياق من تلخيص موضوع تلك المسرحيات ، لكنها فى الأعم تتناول قصصا تقوم أولا و أخيرا على تقديم العبرة . فعلى سبيل المثال ، فى قصة الأمير فيسفانتارا Vicvantara المعروفة فى أدب الحكايات البوذية ، يضحى الأمير بزوجته و أطفاله وواحدة من عينيه لمجرد أن يجسد الفضيلة الأساسية للبوذية ، ألا وهى العطاء . و توجد كذلك فى هذا الأدب ، قصص مطاردة من قبل الشياطين ومن النساء الشريرات أو الغيورات ، تماما مثل حكايات الفولكلور .

كيف تبدو خشبة المسرح إذن ؟

لا يوجد مبنى خاص للمسرح ، بل يتم تحديد مساحة خالية تستخدم لهذا الغرض . وعامة ما يقع العرض فى أحد الأديرة أوفى جهة مقدسة . ويتم فيها رسم دائرة ، تقع الى جانب منها خيمة يبدل فيها الممثلون ملابسهم . كما يوجد مدخل يؤدى الى داخل الدائرة التى يتجمع داخلها الجمهور و بمحاذاتها . يجلس

الأغنياء أو النبلاء على مقاعد خشبية ، بينما يظل الناس من الشعب واقفين . و فى الناحية المواجهة للمدخل توجد مقاعد رجال الدين و رؤساء المنطقة النبلاء .

ومما يميز تلك الساحة المسرحية ، زرع شجرة صغيرة فى وسط الدائرة ، وهى شجرة الحور ، ويقع أسفلها مذبح لإله المسرح تقدم عليه القرابين قبل بداية العرض .

و إله المسرح إله عجوز يشبه لاو-تسو Lao - tseu الصينى . وهو الإله نفسه الذى تجرى له إحتفالية كسر الحجر التى تتم بعد إنتهاء المسرحية ليلة إكتمال القمر لسابع مرة فى قصر الدلاى لاما .

و تكمن أهمية هذا الإله فى عدم إمكانية فهم العرض المسرحى دونه . وهناك عدد من الممثلين لا يبدو أن لهم أى دور فى العرض بما أنهم لا يجسدون شخوصا ما فى القصة المعروضة ، إلا أنهم فى الحقيقة على درجة عالية من الأهمية ،كما تشرح شخصية الإله العجوز سبب وجودهم فى العرض . وقد أبدع هذا القديس أو الإله المسرح كما يلى : فقد روض الشياطين الذين كانوا من العواجيز ، و الذين كانوا يمثلون آلهة الأرض فى المنطقة ، ثم سجنهم فى حجر ، بيد أن تلك الآلهة التى روضها تظهر لنا من جديد فى ساحة المسرح حاملة قناعا خاصا جدا لتقوم بدور شديد الغموض .

و تصاحب بعض الموسيقى شديدة البساطة العرض المسرحى ، و تقتصر على الطبول و الصنج الذى يحدد الإيقاع اللازم للمثلين لإلقاء الشعر ، وهو إيقاع سريع فى لحظات الغضب و بطىء جدا فى الحالات الأخرى . وهناك أيضا مقطوعات موسيقية يتم عزفها ، لكن فى حالة إذا ما إقتضت ذلك بعض المشاهد الواجب تجسيدها كما لو كانت واقعا.

و إذا دُعى إمبراطور الصين مثلا أو ملك التبت الأب الى العرض ، فإن الممثل الذى يقوم بأحد هذين الدورين يعامل معاملة ملكية بحق ، فيجىء ال لاماس بآلات الفلوت و النفير ليدعونه الى العرض ، ويدخل حصان حقيقى الى ساحة العرض حاملا إياه إذا لزم الأمر . و كذلك إذا كان العرض يضم ساحرا أو أحد أفراد ال لاماس مؤديا طقسا ما فى المسرحية فإن الممثل يؤدى ذلك بالأدوات الحقيقية و يقلد الطقس المطلوب كاملا .

ولا تشتمل الساحة المسرحية على كواليس ، كما أن الديكور فيها يكون ضئيلا . ولننظر الى مسرحية نانجسال Nangsal ، حيث البطلة فتاة شابة نقية ومثار

إعجاب من الجميع ، وهي تجسد إحدى الآلهة . تعيش لدى راهبين ، رجل وإمرأة، في الغابة . وتتجسد الغابة في أربعة فروع من الشجر مغروسة في الأرض. ويتم التعبير عن وجود المنزل بأربعة أوتار و شريط من القماش و قطعة من النسيج . يجلس الممثلون في هذا الديكور منذ البداية حتى قبل أن يتحدث الرواة عنهم . ويتخذ كل مكانه المعد له ، ولا يخرج منه إلا عندما ينتهي دوره فلا يظهر مرة أخرى ، أما إذا كان ينبغي ظهور أحدهم فيما بعد أثناء الأحداث ، فإنه يظل في مكانه ساكنا .

إذا كانت إحدى الشخوص في المسرحية تتسلق جبلا ، فإن الممثل الذي يقوم بدورها يصعد فوق كرسي . وإذا كان ينبغي عليه أن يحلق في السماء ، فإنه يصعد فوق كرسي أيضا ، و يؤدي إيماءات بذراعيه ، ثم يتصنع الجري ، وهو ما يعد رمزا للصعود الى السماء .

من هم الممثلون ؟ ينقسم الممثلون قسمين ، فمنهم المتدين و منهم الملحد . وهناك أيضا فرق يمتزج فيها الرهبان و الملاحدة ، مثل فرقة باتانج Batang في التبت الشرقي ، حيث كانت تتكون في إحدى عروضها من غالبية من الممثلين الرهبان (بما يعادل أربعة أخماس الفرقة) و البقية من الملاحدة . و كانت أغلبية الأدوار النسائية حتى وقت قريب ، يؤديها الرجال . ولم يحدث أن قامت نساء بأدوار نسائية إلا بعد دخول الصينيين الى التبت .

كذلك توجد فرق متجولة تلبي دعوات الأغنياء القادرين على تنظيم أمسيات للعروض المسرحية .

عامة ، يتم تقديم ثلاث أو أربع مسرحيات ، تمتد الى يومين أو ثلاثة أو أربعة أو خمسة ، أو حتى الى ستة أيام ، حيث تؤدى مسرحيتان يوميا قبل الظهيرة وبعدها . وأثناء العروض تقدم المشروبات المنعشة الى المتفرجين .

ومما يتسم به هذا المسرح ، وجود مرتل أو راو فيه ، يقال في شرق التبت أنه راهب . ويظل دوما في ساحة المسرح داخل الدائرة ممسكا بكتابه ، شارحا ما يحدث . و يقوم بتحديد المكان و الموقف اللذين تدور فيهما الأحداث ، كما يقدم كل ممثل للجمهور حتى لو كان قناعه و زيه يشيران الى دوره . و في بعض الأحيان ، يعير هذا الراوي كتابه الى أحد الممثلين إذا كان قد نسي الكلمات التي ينبغي أن ينطق بها . أما في لازا Lhasa عاصمة التبت حيث توجد طبقة نبلاء

شديدة الرقى ، نجد ما يشبه مدرسة للمسرح تضم معلمين و طلبة يتراوح عددهم من عشرين الى ثلاثين طالبا . وتعين الحكومية المعلمين كما توفر لهم الكتب الخاصة بتعليم صناعة الأقنعة ...الخ

تنقسم فرق الممثلين الى ست مجموعات ترتبط كل منها بمنطقة مختلفة فى التبت الوسطى ، كما تتخصص فى نوع واحد من المسرحيات . و يتعين على قرى تلك المنطقة أن تقدم الى ممثلى الفرقة الحكومية نوعا من الهبة ، تؤول فيما بعد الى الدلاى لاما الذى يحصل أيضا على هدايا أخرى . من بين مجموعات الممثلين الستة هذه ، هناك مجموعة يارلونج تراشيشوبا Yarlung Trashishoba التى سوف نتحدث عنها فيما بعد ، حيث تقوم بأداء نوع من الرقص و تؤدى أحد أدوار المهرجين ، ومع أن هذا و ذاك لا يكونا جزءً من المسرحية نفسها ألا أنهما أساسيان قبل بدايتها و بعد نهايتها .

و لن أحدد أسماء كل من تلك المجموعات المتخصصة بما أن ذلك لن يساعدنا فى شىء ، إلا أنى أراه من الضرورى الإشارة الى أن معظم ممثلى تلك المجموعات من أهل إقليم تسانج Tsangالذى يقع فى جنوب غرب لازا حيث مدينة بانش لاما Panchen Lama وهو ثانى أكبر رتبة دينية تبتية بعد الدلاى لاما. ويشتهر هذا الأقليم ، بأنه قدم لمدة طويلة مواهب من لاعبى الأكروبات ومتخصصى تنفيذ الطقوس غير العادية، و من أهمها و أكثرها شهرة فى تاريخ التبت الطقس الذى يتم فى أعلى معبد بوتالا Potala ذى الثلاثة عشر طابق ، والواقع على تل صغير ؛ حيث يصعد لاعب الأكروبات على حبل يتدلى من أعلى المعبد الى أسفله مرتديا قطعة من الجلد لتحميه ، ثم يلقى بنفسه و هو يمد ذراعيه الى الجانبين مثل جناحى العصفور . وقد كان هذا الطقس يقدم فى أول يوم من السنة الجديدة .

و بخلاف هؤلاء الممثلين الذين لا يكادون يتحركون ولا يؤدون إلاأقل القليل من الإيماءات، يتلخص باقى العرض فى بعض الرقصات الأكروباتية بدرجة أو بأخرى .

و يتعرف الجمهور فورا على دور كل ممثل عن طريق الماكياج الذى ينقسم الى شكلين ، إما بأستخدام بودرة الخدود ومنها ثلاثة ألوان : الأبيض و الأحمر والأسود ، و إما بإستخدام الأقنعة . و مثل المسرح الصينى ، تعتبر الأقنعة والملابس تقليدية ، فحينما يرى الجمهور شخصا قادما فى الساحة المسرحية ،

يعرف عامة الدور الذى سيقوم به . و على سبيل المثال ، ترتدى المرأة اللعوب ثوبا جريئا ملونا و قبعة ذات ورود ، و ترتدى المرأة العجوز ثيابا بدوية و تضع على وجهها مكياجاً أحمر قاتما .

و يرتدى الملوك ثوب تنين أصفر و قبعة بشرائط حمراء وورود . أما الوزراء الخونة فتكون وجوههم غريبة و مضحكة .

أما الأقنعة ، فمنها المجوفة ليدخل وجه الممثل فيها مثل قناع ملك التبت ؛ ومنها المصنوعة من الورق ذات اللون الأبيض ، و سوف نتطرق إليها فيما بعد . وأخيرا هناك الأقنعة التى لا توضع على الوجه بل تحمل مثل القبعة على الجبهة أو حتى فوق الرأس ، و هى تساعد فى تعريف الشخصية . و تبدو لى تلك التفصيلة الصغيرة على درجة كبيرة من الأهمية ، لأنها توضح العلاقة الأكيدة بين القناع الصغير و القبعة ، فبعض القبعات ليست إلا بقية قناع قديم ، لذلك فهى تحتفظ بقيمته الرمزية . وقبل بدء مسرحية ما ، يتعين تقديم بعض الرقصات التى ربما تصل مدتها الى نهار بأكمله . وتجسد الرقصة الرئيسية فيها آلهة الأرض القدامى الذين إنتصر عليهم القديس قبل أن يصير إله المسرح . و تغنى شخوص الآلهة معبرة عن أمنياتها و متفائلة بها ، ثم تدخل الى ساحة المسرح و تدور بداخلها . وتصطف الى جانبى المدخل طوال مدة العرض . و تؤدى تلك الشخوص دور الكورس ، فكل مرة ينتهى فيها ممثل من إلقاء إحدى مقاطع دوره ، تردد تلك الشخوص وراءه الجملة الأخيرة التى قالها مغناة . وعندما لا يغنى الممثل، بل يرقص ، تكرر وراءه الخطوة الأخيرة من رقصته .

و تضع شخوص الآلهة أقنعة مثيرة للفضول ، بيضاء و مثلثة ، و مصنوعة من جلد الجدى و بارزة عند وسط الجبهة فيما يشبه الزائدة ، ويتزين الوجه بشكل شمس و قمر بين العينين ، مع مجموعات من القواقع منظمة على هيئة زهور ، وذقن منثور عليه شعر جدى . و تمثل تلك الأقنعة شخوص القديسين (حيث يعنى الشعر المرفوع فى وسط الرأس شخصية الناسك ، و تشير زينة الشمس – القمر الى نفاذ البصيرة) . ومما يثير الإنتباه هو تسمية تلك الأقنعة ب نجونبا ngonpa ، أى الصيادين. وما زلنا لا نعرف سبب تلك التسمية ، إلا أن تحليل الأدوار فى تلك المسرحية يشير الى أن التيمة المشتركة التى سمحت بمزج نمطى القديس و الصياد هى تيمة الملهم، وهو روح بسيطة أو رجل من عامة الشعب من ناحية ، ومن ناحية أخرى قديس يتدنى الى مستوى الشعب ليختبىء منصهرا بينهم .

فى الحقيقة ، بالإضافة الى دور الكورس ، تلعب تلك الشخوص أيضا دور المهرجين . مما يعتبر مظهر من المظاهر التى تربط المسرح بالرقصات المقدسة ذات الأقنعة. وفى الحقيقة أن المهرجين شخوص تمثل القديسين .و من النقاط الأخرى المشتركة بين المسرح و الرقصات المقدسة بالأقنعة و الملحمة أيضا ، أن المهرجين يقومون بنقد لاذع للمجتمع دون أن يستثنوا من ذلك العبادات الدينية وكبار رجال الدين والنبلاء وكذلك الطقوس الأكثر تقديسا. و يمكن تفسير تجسيد هؤلاء المهرجين بوصفهم قديسين.

بوجود تراث تبتى كامل مرتبط ب القديسين المجانين ، و يعود جنونهم الى أنهم ملهمون ، لذلك فلهم سلوك غريب و مضاد للأعراف .

من هؤلاء القديسين المجانين ميلاريبا ، وهو شاعر كبير عُرف فى فرنسا بفضل ترجمات / السيد باكو Bacot ، ويعتبر سيد هؤلاء القديسين الراقصين ذوى القناع المثلث . وقد كان جميع هؤلاء القديسين شعراء ، فقد ورثوا عن الهند ، وبالتحديد عن الوسط الذى نطلق عليه ال تانترى tantrique ، تراثا طويلا من الغناء و الشعر . و يذكرنا سلوكهم الغريب ، وعلاقتهم بالمهرجين بتلاميذ القديس فرانسوا من آسيز Assise ،و الذين يطلق عليهم إسم جوكولاتور Joculatores ، بمعنى المشعوذين أو المهرجين ، وفقا لمؤرخى هذا العصر . وقد كانوا رجالا فوق مستوى أعراف الكنيسة لأنهم كانوا قديسين للغاية ، فكانوا يهاجمون بعنف ، و من خلال الفكاهة ، المظاهر الدينية و الكنسية الجامدة ، و مظاهر سلطة رجال الدين وكذلك سواء إستخدام السلطة من قبل الطبقات الحاكمة .

يرتدى هؤلاء المهرجين – الواجب عليهم الحضور الى الساحة المسرحية قبل بدء المسرحية الفعلية بيوم – الى جانب قناع القديس الهندى ، منشفة وسط غريبة مكونة من حبال صغيرة و رفيعة يحيكونها بأنفسهم وفقا لما ورثوه عن سلفهم ميلاريبا وتعد تلك إحدى الإشارات النادرة الى الوسط الذى تبلور فيه هذا المسرح الدينى ، وهو وسط مسئول أيضا عن بلورة الملحمة . وحتى تلك الفترة لم تحدث أية إشارة الى مؤلف درامى ، ولم أجد أثناء بحثى فى تلك الفترة إلا مؤلفا واحدا لا نعرف إسمــه مطلقا ولا أى شىء آخر عنه ، سواء كان تاريخ ميلاده أو محله أو نسبه . ومع ذلك ، فالمؤلف يوصف بأنه مجنون ، أى قديس ملهم يتصرف مثل المجانين ،و بالتحديد بهدف إخفاء قدسيته . و يسخر من نفسه و من ال لاماس

الآخرين التانتيريين . وتكشف تلك الإشارة على الأقل عن نوعية الوسط الذى خرجت منه المسرحيات الى رجال الدين، فلم يكن يوجد فى التبت منذ بداية حضارتها ، أى منذ القرن الثامن الميلادى ، و حتى عصرنا هذا ، أى مثقفين سوى رجال الدين . و يتميز رجال الدين الملهمون ، المجانين ، عن غيرهم بأنهم يتزوجون ، وهو ما لا ينطبق على الرهبان البوذيين العاديين ، بالإضافة الى أنهم يشربون الخمر . وهكذا يقال عن مبتكر الملحمة أنه قام بذلك يوما أثناء سكره . ويعتبر رجال الدين هؤلاء يعيشون وسط تجمع الشعب العادى ، ويكونون على صلة وثيقة به ، فيعرفون الأعياد الشعبية و يمتزجون أثناءها بالشعب ، و يغنون مثل الجميع فى الإحتفالات الدينية الكبيرة التى تقام الى جوار الجبال المقدسة ، و كذلك يستوحون نغمات شعبية إلا أن الموضوعات التى يختارونها تكون دينية .

يلخص الراوى – الذى ربما يكون واحدا من رجال الدين أو من هؤلاء المهرجين الواضعين قناع القديس – الأحداث ، ثم يغنى المتحاورون كل بدوره دون أن يحدث حواراً حقيقياً . وعلى سبيل المثال ، يقرأ الراوى بصوت عال قائلا: ذهب ملك البلاد الفلانى يوما الى الصيد فينهض الممثل الذى يقوم بدور الملك و يغنى قائلا : لست راضيا بزوجتى الرئيسية ، لذلك فإنى ذاهب للصيد حتى أسلى نفسى. و يتبعنى خدمى كلهم بسهامهم و رماحهم .فى تلك اللحظة ، ينهض الخادمون بسهامهم و رماحهم ، و يسيرون وراء الملك بمحاذاة ساحة التمثيل . ثم يكمل الراوى قائلا :

يلتقى الملك بفتاة من أسرة تعيش فى الغابة ؛ إنها ساحرة ؛ يأخذها و يذهب الى أسرتها للإتفاق على يوم يتم فيه زواجهما . فى تلك اللحظة ، يصل المنجم الذى عليه إختيار اليوم المبارك ....إلخ .

لا أستطيع أن أترجم أغنية هذا الممثل لأنها طويلة جدا ، إلا أن هذا الجزء هو ذاك الذى يقدره الجمهور بشكل واضح . وحتى نفهم غناء هذا الممثل ، ينبغى أن نكون على دراية بالنص ، مثل الحال فى أوبرا بكين . و أحيانا ما يغنى مقطعا لفظيا واحدا على نغمة طويلة ، و أحيانا ما يحدث عكس ذلك فتتوالى كلمات عديدة بسرعة تجعل من المستحيل فهم ما يقال إن لم يكن الجمهور يعرف النص الأصلى .

من السمات المشتركة بين المسرح و الملحمة ، أن الممثل يبدأ دوره بتقديم نفسه، فتبدأ كل أنشودة كما يلى : إذا لم تكونوا تعرفوننى ، فأنا فلان . إذا لم تكونوا

تعرفون هذه المنطقة ، فهى المنطقة الفلانية . و يمتلىء كلام الممثلين بالتلميحات والمجاز و الوصف .

فى ختام هذا البحث ، أود أن أشير الى ما يمكننا إستنتاجه من تاريخ هذا المسرح التبتى بما أننا لا نملك إلا إشارات قليلة حول هذا الموضوع .

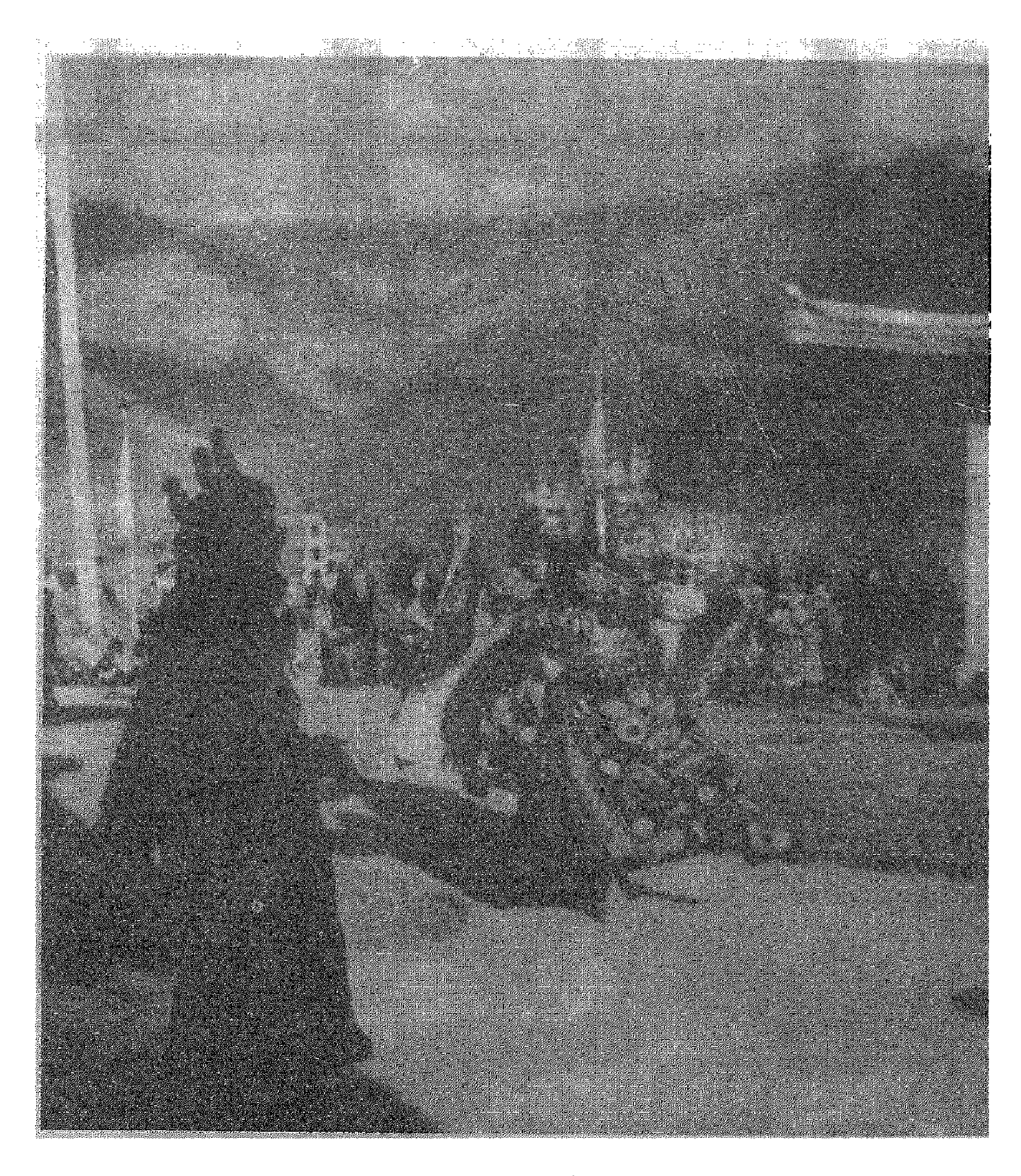
إذا رجعنا فى بحثنا الى العصور الماضية التى نعرفها لوجدنا تأثيرات صينية شديدة الوضوح على هذا المسرح .ولا تعود تلك التأثيرات الى أزمنة بعيدة ، بل تبدأ مع عصر أسرة تزينج Tsing أى مع عام ١٦٤٤ . وفى الحقيقة ، أنه قبل بداية المسرحية التبتية ، و بخلاف دخول المهرجين الذين يغنون و يصطفون الى جانبى المدخل، نجد رقصات تضم رقصة الأسد ، و رقصة العجوز الراغب فى أن يمتد عمره و معه شخوص أخرى كلها من الصينيين . وتعد تلك الرقصات أول إشارة للتأثيرات الصينية.

و يقول أهل التبت جميعهم أن رقصتى الأسد وال ياك Yak– ما شية تبتية متوحشة – قد إبتكرهما الدلاى لاما الخامس الذى عاش فى الفترة من بين عام ١٦١٧ الى عام ١٦٨٢ . و يعتبر هذا الدلاى لاما بالفعل من إحدى كبار شخصيات التاريخ التبتى ، و لا شك أنه لعب دورا لا يستهان فى الإبتكار الفنى .

أما الإشارة الوحيدة التى تسمح لنا بالرجوع تاريخيا الى عصر سابق على هذا فهى التالية : بين القرنين الثالث عشر و السادس عشر كان أصحاب الرواتب الكبيرة فى التبت ، من رجال الدين و بالتحديد من طائفة كارمابا Karmapa شديدة البأس، يمتلكون بلاطا ملكيا متنقلا بيد أنـه يقال البلاط الملكى الخـاص بزعـم ال كارمـابا السابع الذى عاش بين عامـى ١٤٥٤و١٥٠٦ ، كان يسمح للشعب برؤيته أثناء عروض مسرحيات العام الجديدة التى تقدم للجمهور . ومن موضوعات تلك المسرحيات حكايات الحيوات السابقة لآلهة ال جاتاكا Jataka التابعة لبوذا، وهى حكايات تكون مجموعة كبيرة من القصص التى يعرفها البوذيون فى جميع البلاد الآسيوية التى دخلتها البوذية حيث يتم تجسيدها ليس فى التبت فحسب بل فى بلاد أخرى مثل لاوس Laos . كما كانت تقدم كذلك قصص مختلف القديسين العظماء فى الهند و التبت ، ومنغوليا ، وقصة صراع الديفا deva و ال آزورا asura ، أو صراع الآلهة و أنصاف الآلهة . مما يعنى أن الأمر يتعلق فقط بموضوعات بوذية قادرة على إعطاء النموذج و القدوة الحسنة للشعب .

إذا أردنا في النهاية أن نطرح على أنفسنا سؤالا عن مصدر إلهام مؤلفي المسرح التبتي ، فستكون الإجابة التي يقترحها المؤرخون التبت مرتبطة بتأثير المسرح الهندي ، فهم يذكرون بشكل خاص ال سوترادهارا Sutradhara وهو من أنواع المرتلين ، و ال بهاراتا Bharata وهو مؤلف درامي أسطوري من الهند . ولست متخصصا بالمرة في العوائد الهندية ، وبالتالي فلا أستطيع الحديث عن المسرح الهندي ، إلا أن قراءاتي القليلة عنه تشير الى أن مسرح ال آسام Assam منذ عصر شانكارا – ديفا Shankara- deva (١٤٤٩–١٥٦٨) وتلاميذه يعد شديد الشبه بالمسرح التبتي . و في هذا المسرح (ال آسام Assam) يحدث ال ناندي nandi ، أو العفو و الغفران في بداية المسرحية ، وهو الحال نفسه مع المسرح التبتي ، فلا يمكن تقديم مسرحية ما قبل أن ينطق المهرجون بأمنيات الحظ السعيد. في هذا المسرح أيضا، نجد ال سوترادهارا Sutradhara وهو رجل يقرأ برولوج المسرحية ويقدم كل ممثل ، مثله مثل رجل الدين أو المهرج في المسرحية التبتية . و كلما عرض هذا السوترادهارا ظروف المسرحية وقدم الممثلين ، ينتهي دوره ويبدأ الممثل في الغناء . و مع ذلك يظل ال سوترادهار في ساحة العرض طوال المسرحية .

إذا أضفنا الى تلك التشابهات إعلان الممثلين الجوالين في التبت إنتماءهم الى تراث رقصات و أغاني ميلاريبا الذي يرتبط بمعلمي رقص و غناء و شعر تانتري من الهنود ، لأمكننا القول بأن الإستلهام المسرحي التبتي يعد هنديا في معظمه من ناحية التأليف و التصميم ، بينما أسلوب أغنياته متأثر بالصين .



رقصات بالأقنعة فى نهاية عام جانجتوك



رقصات بالأقنعة فى نهاية عام جانجتوك

المسرح فى أندونيسيا

بقلم / جان كويزنيه *Jeanne Cuisinier*

أنواع المسرح المختلفة فى جافا وبالى :

ربما لن تغطى هذه الدراسة هذا العنوان الشامل لفن المسرح فى أندونيسيا ، فهى بلد ممتد يضم مناطق متعددة ربما تصل فى شساعتها الى المسافة التى تفصل بوردو Bordeaux فى فرنسا عن مراكش فى المغرب ، أو باريس عن موسكو ،وكذلك تتعددالجزر فيها وتتنوع الى الدرجة التى يستحيل معها الحديث عنها كما لو كانت بلدا واحدا ، حتى إن كانت تضم ألف جزيرة مهجورة من وسط الثلاثة آلاف جزيرة أندونيسية . لذلك فقد اخترت أن أتحدث عن منطقتى بالى وجافا فحسب.

ولا يعنى اختيارى هذا عدم وجود أشكال مسرحية فى بعض الجزر الأخرى التى ربما أشير الى إحداها سريعا فى سياق المقارنة بينها وبين موضوعنا الأساسى، إلا أن اختيارى لجافا وبالى له ما يبرره ، إذا أن هاتين الجزيرتين تمثلان مركزا لحضارة قديمة تجسد فيها المسرح كأقوى ما يكون ، وبقدر كبير من التنوع والجمال .

ما هو إذن أصل المسرح– أو لنقل المسارح –فى هاتين الجزيرتين ؟

لا شك أننا إذا قارننا كلمة وايانج Wayang ، التى تنطبق على جميع المسارح وتعنى ظل ، بالكلمة الماليزية بايانج bayang التى تعنى أيضا ظل، لأغرانا الرأى

الجافانى القائل بأن خيال الظل هو أول الأشكال المسرحية التى ظهرت . ومع ذلك فإن أهل جافا لا يجمعون كلهم على هذا الرأى، فمنهم من يعتقد أن أول الأشكال المسرحية ظهورا هو مسرح الأقنعة . وفي الواقع ، إننا نجد فى صحيفة الأخبار المكتوبة شعرا عام ٣٦٥، Nagarakirtagana ناجارا كير تاجاما ، تلميحات الى لعبة الأقنعة main topeng ، وبما أن الماليزيين يعتبرونها بمثابة مسرحية فإننا نستنتج أن العرض المسرحي لديهم يرادف مسرح الأقنعة وايانج توبنج Wayang Topeng .

أما أهل بالى فيردون أصل المسرح الى الرقص Gambu ، الذى كثيرا مايتم تقديمه فى بالى ، كما كان يحدث في جافا فيما قبل ، وهو ما عرفناه عن طريق صحيفة الناجاراكيرتاجاما حيث تلمح الى مسرح الرقص بوضوح كما تشير الى الأقنعة . وأيا كان أصل المسرح ، فقد تطور الى شكلين فى جافا وبالى، ألاوهما مسرح خيال الظل والمسرح المرقوص ، اللذين ينقسمان بدوريهما الى عدة أنواع .

يتضمن مسرح خيال الظل حاليا الوايانج بوروا Wayang Purwa أو الظل الخالص ، وهومسرح كلاسيكى يعرض قصصا من الراماياتا Ramayana والماهابهاراتا Mahabharata ، ولاشيء غير ذلك فى الأغلب .

وبعد الوايانج بوروا ، نصل الى الوايانج كيروتجيل Wayang Kerutjil التى تختلف نماذجها وفقا للمادة المكونة منها و التى تعود الى الوايانج بوروا أو الظل الخالص ، فنماذج هذا المسرح الأخير مصنوعة من الجلد ، أما نماذج الوايانج كيروتجيل –الذى يسمى أيضا وايانج كيلتييك– فمصنوعة من الخشب ، وتعتبر هذه وتلك ملونة ومذهبة فى أسلوب واحد ، إلاأن نماذج الكيروتجيل غالبا ما تكون أصغر حجما .

واليوم لا يستخدم أحد النماذج المقتطعة من الخشب ، لذلك فقد تحولت عروض الوايانج كيروتجيل الى الوايانج جيدوج Wayang gedog التى تقتطع نماذجها أيضا من الجلد وتثبت على عصى – مثل فى خيال الظل الخالص – مصنوعة إما من خشب البامبو أو من عيدان الذرة . وتعتبر أجمل تلك النماذج هى المثبتة فوق عيدان من الذرة ، وتشترك كل النماذج فى أنها ملونة بعناية شديدة ، وليست فحسب مطلية ذهبا وإنما أحيانا ما تكون مرصعة بالأحجار الكريمة أيضا لدى الأمراء الأغنياء الذين يودون الاحتفاظ بلعبة ثمينة ومتميزة .

هناك نوع آخر أيضا من مسرح خيال الظل، هو الوايانج بيبر Wayang beber، وهو مختلف بقدر كبير عن الأنواع الأخرى لأنه لا يتضمن نماذج يتم تحريكها

كل منفصلة عن الأخرى ، بل يضم سلسلة من لفافات الجلد الطويلة يصل عرضها الى خمسين سم ويتراوح طولها من مترين الى ثلاثةأمتار . ويضم المشهد الكامل سبع لفافات من هذه ، تثبت فى مكانها ويحركها الـدالانج dalang واحدة تلو الأخرى أثناء إلقاء النص الذى يفسر الأحداث . وينبغى هنا الأشارة الى أن عرض الـوايانج بيبر كان أقصر مدة من عروض خيال الظل الخالص أو الـجيدوج gedog التى كانت تستمر طوال الليل (أو طوال النهار) ، وتمتد من الساعة التاسعة مساء الى الخامسة صباحا . أما عرض الـبيبر فلم يكن يستمر أكثر من ساعة ونصف تقريبا .

عندما ذهبت الى أندونيسيا عام ١٩٥٣ ، قيل لى أن الـدالانج الأخير فى سوراكارتا القادر على أن يلقى جميع عروض الـوايانج بيبر أصبح شيخا دون أن يكون له أى تلاميذ . كذلك فمن المحتمل إذن أن تكون مسرحيات الـوايانج بيبر قد صارت الآن مجرد نصوص متحفية .

ونستطيع أن نضيف الى مسرح خيال الظل هناك ، مسرح الماريونيت أو العرائس المتحركة الذى يطلق عليه Wayang golek وايانج جوليك .وماريونيت الـجوليك مصنوعة من الخشب ومنحوتة فى أشكال مستديرة ، ومن هنا اختير إسمها حيث تعنى جوليك دائرة . وفى جافا ، نجد ماريونيت الشخوص المذكرة عارية الصدر، بينما تلك الخاصة بالشخوص المؤنثة عارية الأكتاف وتحمل وشاحا ملفوفا حول الصدر .وفى غرب أندونيسيا، ترتدى الشخوص المؤنثة والمذكرة قمصانا بأكمام طويلة ، ولعل ذلك هو الفارق الوحيد بين هذا الماريونيت وذاك ، حيث تنتمى أنماط المسرحين الى الجماليات نفسها ، التى تنتمى اليها ايضا النماذج المسطحة فى الظل الخالص والـكيروتجيل.

نصل الآن الى الماريونيت الدوارة المسماة بالـتنجول tengul ،ومع أن هذا النوع فى طريقه للإنقراض ، إلا أنه ما زال يوجد فى جوكجا بعض الحرفيين القادرين على صناعتها ، بل وعلى تحريكها ، إلا أن الجمهور المهتم بعروض الـتنجول لم يعد لـه وجود ويبدو أن النماذج الجلدية المسطحة كانت مفضلة دوما على الماريونيت ، لاسيما فى جافا ، ومع ذلك فما زالت عروض الـجوليك golek تجرى حتى الآن مرة كل عام بشكل رسمى . وعلى العكس مما يحدث فى غرب جافا ، يظل الـ جوليك شديد الشعبية حيث لازال يقدم فى مناسبات مختلفة باللغة السوندانية، وهى اللغة المحلية هناك.

ونجد مسرح خيال الظل ذا النماذج الجلدية فى جافا أيضا حيث يعتبره البعض ذا طبيعة دينية ، كما قدمه أهل جافا في سومطره أيضا وفى بالمبانج على الرغم من أن اللغة المحلية هناك هى الماليزية أو الأندونيسية .ومنذ أن بدأت المستعمرات فى جافا تتركز فى جانب المدان (شمال الساحل الشرقى لسومطره) ظهر مسرح خيال الظل هناك وظل وفيا للنصوص الملقاة باللغة الجافانية مثلما حدث فى بالمبانج . أما فى بالى وفى شبه جزيرة ماليزيا ، فما تزال النصوص المستعارة من ريرتوار العروض الجافانية تلقى وتغنى بلغة البلد الأصلية ، إلاأن كلمات جافانية عديدة ، بل وأجزاء من عبارات بتلك اللغة،توجد داخل العرض.

تختلف النماذج البالينية عن تلك الجافانية ، وتبدو أنها تتعلق بنوذج أقدم من تلك الأخيرة . لكن لا شك أن أنماط تلك النماذج قد تعدلت على مدار القرون فى جافا ، ومن المحتمل أن يكون النمط القديم الذى أدخله أهل جافا الى بالى نحو القرن الرابع عشر الميلادى هو النمط الذى عاش حتى الآن مع تعديلات بسيطة إن وجدت .

ولا يختلف مسرحا خيال الظل اللذان نجدهما فى شبه الجزيرة الماليزية وأحدهما هو الوايانج دجاوا والآخر هو الوايانج سيام ، عن مسرح خيال الظل الخالص إلا بقلة مستوى تنفيذ العرض ، أما خيال الظل السيامى فمتأثر بالجماليات السيامية بشكل واضح جدا .

أما الماريونيت فقد كانت توجد عند الباتاك إلا أن أسلوبها كان يختلف تماما عن الجوليك والتنجول ، ولم تكن تكشف عن أي تأثير جافانى عليها وكانت تستخدم فى إحتفالات عقيدة الأسلاف ، كما كانت تستخدم للتنبؤ بالمستقبل ، مما نجد فيه نوعا من العودة الى الهدف الأصلى من الماريونيت ، فبينما كان مسرح الظل فى جافا ،وفى بقية المناطق التى أدخلته جافا اليها ، يستعيد أحداث الماضى ليضعها فى سياق الحاضر ، مثله مثل المسرح المرقوص ومسرح الماريونيت ، كانت ماريونيت الباتاك تقوم بالتنبؤ بما سوف يحدث بنوع من أنواع اسقاط الحدث على المستقبل .

فى جافا ، كانت عروض مسرح خيال الظل تقدم عامة فى القاعة الكبرى لإستقبال النبلاء ، والمسماة بندوبو Pendopo . وقد كان الستار يحتل منتصف الصالة تقريبا ، ولم تكن النساء الجالسات خلف الستار تشاهدن إلا خيال الظل ، إلا أن الرجال الجالسين فى الجانب الآخر كانوا يشاهدون النماذج ذاتها وخيال الظل

الناتج منها والـدالانج dalang الذى يحركها . ومع ذلك فقد كانت هناك مدن يجلس الرجال والنساء فيها فى الجانب نفسه خلف الستار ، ولم يكونوا يشاهدون إلا الظل . وهو ما شاهدته بنفسى فى كيلاتان حيث جرت العادة على ذلك فى بالى،وما زالت تتأكد يوما بعد يوم فى جافا أيضا ، حيث لم يعد الفصل بين الجنسين كما كان من قبل . ومع ذلك فلدى النبلاء ، ما زالت نساء البيت تجلس فى جانب من الستار حيث يشاهدن خيال الظل بينما المدعوون نساء ورجالا يجلسون سويا فى الجانب الآخر . وغالبا ، ما تجلس الشخصيات الكبيرة فى قاعات العرض العامة مثلا خلف الستار ، بينما يجلس الجمهور العادى فى أى مكان آخر ، وعادة ما يكون ذلك خلف المدعوين وفى جانبى القاعة ، بهذه الطريقة يستطيع الهواة الحقيقيون أن يشاهدوا الدالانج أيضا .

وقد تعددت مدارس الـدالانج حاليا ، وأصبح بعضهما يتمتع بسمعة واسعة فى البلد ، فالشباب و الشابات الذين يفدون ليدرسوا هناك عليهم أن يتعلموا بالطبع كيفية تحريك النماذج ، وربما كان هذا الجزء الأقل تعقيدا فى دراستهم ،إذ ينبغى عليهم أن يتعلموا أولا السمات الخاصة بالأزياء و الأسلحة والحلى المتعلقة بكل نمط من تلك النماذج ، مثل أنماط الملوك وأصحاب الرتب العالية والعمالقة والغيلان ...الخ .وهناك أيضا نسق كامل خاص برموز الألوان عليهم أن يتعلموه ، مثل ألوان الوجوه والملابس والـكايون Kayon ...وتعتبر مجموعة الأساطير المتعلقة بالشخوص المسرحية هى بالتأكيد الجزء الأهم من تلك الدراسة ، وهناك عناصر فيها أكثر أهمية من الـكايون بالطبع .

أما الـكايوان فهى شاشة كبيرة من الجلد ترسم عليها شجرة كبيرة (شجرة الجنة) وجبل (الـميرو) وحيوانات ذات دلالة وفقا للمكان الذى تحتله على الشاشة . هناك أيضا باب ذو دلالة رمزية بالطبع ، وأحيانا ما توجد بركة مياه ذات دلالة رمزية أيضا، ومعها حراس الباب ورسم مؤسلب يمثل برق...وعامة ما يمتلك الـ دالانج المهتمون بالحفاظ على التراث عدد إثنين كايون أحدهما مذكر والآخر مؤنث ، حتى إن لم يكونوا يستخدمون إلا واحدة فقط أثناء العرض. فبما أن الشجرة المجسدة هى شجرة الحياة ، فإنه ينبغى وجود الرمزين منها ، أى الذكر والأنثى ، اللازمين لتطور الحياة . ومن الواضح أن مجموع المعارف الواجب إلمام الـدالانجبها ، تعتبر ثرية ، إلا أن الأمر لا يقف عند هذا الحد ، فعليهم أيضا أن يحفظوا ريرتوارالعروض ، إلا أن هذا لا يعنى وجوب معرفتهم بالـماهابهاراتا كلها

أو بالـراماياتا كلها ، وإنما يعنى معرفتهم على الأقل بخطوطهما الرئيسية ، وبالأجزاء التى سيؤدونها بأكبر دقة ممكنة . عليهم أيضا أن يتعرفوا على الريرتوار الموسيقى وعلى الثلاث لوازم الموسيقية التى لا يمكن اعتبارها مجرد مقامات لحنية ، بل تنتمى الىرازا rasa الموسيقى الهندية التى ليس لها مرادف فى هذه الحالة . وتصاحب تلك اللوازم الموسيقية الثلاث أقسام العرض الثلاثة التى تنتمى الى كل منها مجموعات من التيمات الموسيقية المركبة بشكل مختلف فيما بينها خاصة فيما يتعلق بإرتفاع الأصوات ، وتسمى الثلاث لوازم باتت نم Patet nem و باتت سانجو Patet sango وباتت مانجورو Patet manjuro . أما القسم الأول والذى يمتد من الساعة التاسعة مساء الى منتصف الليل فيعتبر بمثابة الإفتتاحية التى تظهر فيها الشخوص الرئيسية ، ويصاحبها الـباتت نم Patet nem .ويمتد القسم الثانى من منتصف الليل الى الساعة الثالثة فجرا ، ويمثل صراع الشخوص الذين ينتمون الى فصيلتين تجسدان مبدأين متقابلين نستطيع أن نتعرف فيهما على رمزى الخير و الشر ، وتجسد هذا القسم لازمة الـباتت سانجو Patet sango . والقسم الثالث من العرض يمتد الساعة الثالثة فجرا الى السادسة صباحا وينبغى أن يختتم مع شروق الشمس بإنتصار الخيرين على الأشرار ، ذلك الانتصار الذى مهدت له لازمة الـباتت مانجورو Patet manjuro .

ويعتبر إعداد الراقصين الذين يؤدون الـوايانج وونج Wayang Wong (وهو الإسم المستخدم فى اللغة الجافانية الدراجة ، ويرادفه فى الـ كرومو Kromo أو اللغة المهذبة إسم رينجيت تيجانج ringgit tijang ، وفى اللغة الأندونيسية وايانج أورانج Wayang orang) أو المسرح المرفوص أو الـ وايانج توبنج Wayang Topeng وهو مسرح الأقنعة ، اعدادا قاسيا جدا من ناحية التقنية، إلا أنه أقل صعوبة على مستوى النظرية . لنلتفت أولا الى ممثلى الـ وايانج توبنج Wayang Topeng .

كما قلنا من قبل ، تعود الإشارة الأولى الى لعبة الأقنعة الى القرن الرابع عشر الميلادى ، فقد كانت توجد فى ذلك العصر تسعة أقنعة تنتمى الى التسعة أنماط الأولى من الـوايانج كيروتجيل Wayang Kerutjil ، إلا أنه نحو بداية القرن السابع عشر ، أشار مؤرخو جافا الى ارتفاع عدد الأقنعة الذى وصل الى سبعة وعشرين قناعا بعد أن كان لا يزيد عن تسعة . ومع انتهاء القرن السابع عشر ، كان هناك أربعون قناعا ، ولا يبدو أنه توجد حدود واضحة يقف عندها عدد الأقنعة ، إلا أنها

لم تعد في ازدياد مثل الماضي . وتغطي أقنعة الـوايانج توبنج Wayang Topeng الوجه فحسب ، وليس الرأس بأكمله ، وتنتهي بلسين يضعه الراقص بين أسنانه وبما أن الراقصين هم أيضا ممثلون يتكلمون من حين الى آخر ، فعليهم – كي يتكلموا – أن يرفعوا القناع ويمسكوا به باليد اليسرى بينما اليد اليمنى خالية لتؤد الايماءات اللازمة والتي هي على الدرجة نفسها من أهمية الكلام ؛ وفيما عدا هذا، لا يتحدثون إلا قليلا لأن إيماءاتهم هي في ذاتها تعبيرات . ويشرح دالانج الحدث الذي يدور، لاسيما أن وظيفته هنا أقل تعقيدا من وظيفة الـ دالانج في مسرح الظل، مما لايقلل من أهميتها.

وفقا للكتاب الرائع الذي كتبه فان ليليفيلد Van Lelyveld عن الرقص في المسرح الجافاني La Danse dans le Theatre Javanais ،لم تتم الاشارة الى أولى عروض الـوايانج أرانج Wayang Orang ، إلا في نهاية القرن الثامن عشر حيث لم تعد الشخوص الدرامية تحمل الأقنعة مثلما في مسرح الأقنعة ، بل اقتصر ذلك على الشخوص غير البشرية فقط ، مثل الحيوانات والشياطين والغيلان.

مما يثير الفضول ما قاله ستامفورد رافلز Stamford Raffles فـي كتابه تاريخ جافا Histoire de Java ، عن أن الراقصين كانوا يضعون أقنعة دوما إلا إذا كانوا يرقصون أمام الملك . ولا يعطي رافلز سببا لهذا الاستثناء إلا أنه كان ملاحظا دقيقا ولم ينقل أي ملاحظة باستخفاف. الى جانب كلاسيكيات الـوايانج توبنج Wayang Topeng والـ وايانج أورانج Wayang Orang كانت توجد جميع الباليهات التي تدور تيماتها عامة حول الاحداث التاريخية أو حول تلك التي ترتدي عباءة التاريخ في هذه الحالة لم يكن الراقصون يتحدثون ولم يكن الحدث مشروحا ، إلا في بعض الأحيان على لسان الكورس ، لذلك كان يجب معرفة الحدث لمتابعة ما يجري . وتحتل الإيماءات ودلالاتها الأهمية الأولى في تلك الباليهات ، ومع أن لها أهمية كبيرة أصلا في الـوايلنج أورانج والـ وايانج توبنج،إلا أن أهميتها هنا لها الأولوية الأولى .

في بالي ، يعتبر الباليه الذي تولد من الرقص أو الـجامبوه gambuh ،والذي استورد من جافا أو تم استيحاؤه منها – أو بغض النظر عن أصله – أكثر العروض تقديما وتقديرا من الجمهور . ولدى أهل بالي أيضا نوع من الأوبرا يطلقون عليه إسم آردجا ardja يتضمن رقصة كلاسيكية لا صلة لها ببقية الحدث الدرامي للعرض .

نستطيع بسهولة أن نتعرف في بالي على الأصل الديني لبعض الرقصات ، خاصة تلك التي تحمل سمة سحرية واضحة . وربما يرى الغربيون في بارونج Ba-rong قناعا،إلا أن أهل بالي لا يسمون هذا بالقناع أبدا فيما يتعلق بـبارونج Barong، فهو شديد القدسية بالنسبة إليهم حتى يعتبرونه بلا وجه . ووجهه هذا الذي يمثل وجه حيوان ، قد يكون دبا أو نمرا أو أسدا أحيانا ، أو خنزيرا بريا، يحمل كمية من الرسومات المؤسلبة للدرجة التي يصعب معها التعرف على ملامحه ، مثله في ذلك مثل قناع النمر ، أو لنقل وجه النمر ، فهما الإثنان من أكثر الأشكال فعالية . ويميل شكلا الدب والخنزير البرى الى الواقعية أكثر ، إلا أنهما لايظهران على المسرح بقدر ما يظهر قناع الأسد الذي يسمونه بارونج ايكيت Barong Eket أو كيكيت Keket ، وهو شخصية يحيطها احترام ديني لا بأس به . ويتمتع النمربارونج ماتجان Barong Matjan بهيبة كبيرة . ويتم الاحتفاظ بالبارونج في معبد القرية ، ولا يخرج منها الا في الاعياد الكبرى ذاهبا الى قرى مجاورة ، ومع ذلك فهو يظهر في بعض العروض الدرامية دون أن تقام له مراسم الخروج التقليدية من المعبد . ولا يخلو الأمر من اضفاء نوع من الوحشية في عروضه ، مثلما في رقصات الكريس Kris ، بما أن ظهوره يستدعي مصاحبته بشخصية رانجادا Rangda ، الأرملة ، التي يمقت الجميع روحها بشدة ، للدرجة التي تجعل بعض المتفرجين المنتبهين منذ بداية العرض والهادئين ، يتركون مقاعدهم فجأة عند ظهورها ويمتزجون بالممثلين أو يحلون محلهم مؤدين عرضا ما مختلفا ويعود هذا الى أنهم يكونون في حالة من الرعب تمنعهم من التحكم في الإيماءات التي يقومون بها ، مما يبدو وكأن العرض يعود الى أصله السحري.

إذا لم يكن أصل الرقص السحري الديني ينتمي الى جافا ، فإن سمات البطء فيه، بل والكهنوتية، والثقل الذي تنفذ به حركاته ، والطقوس المصاحبة لها مؤخرا، تعطي ثقلا ما للرأي القائل بأصله الجافاني . وعلى أية حال ، لا نستطيع أن نضع هذا الرأي جانبا دون دراسته ، فهناك في بورنيو Borneo مسر ح أقنعة لا نعرف عنه سوى أنه عنصر لا غنى له في العيد الأكبر للموتى الـتيوا Tiwa .ودون أن نقيم علاقة بين هذا وذاك ، نستطيع أن نضيف أنه تم العثور في بورنيو على مخطوطة ماليزية تسرد مغامرات بطل أعطى إسمه الى إحدى الحلقات المكونة للحلقات الدرامية الجافانية التي تنتمي الى ريرتوار مسرح الأقنعة .

ولا يخرج التشابه بين رقصات جافا وسومطرة عن ارتباطه بالجانب الارستقراطي في المجتمع ؛ فمن أروع الرقصات السومطرية ، تلك المسماة كامبانج ارويه Kambang Aruih والتي يمكن اعتبارها بمثابة باليه حتى أن كانت تحوي سيناريو شديد البساطة ، وقد كانت تلك الرقصة تقدم فيما مضى أمام الأمراء ، إلا أنه بعد انهيار الملكية هناك أو على الأقل بعد خلو الساحة من أي إمراء ذوي أهمية سياسية في الحكم مثلما كان الحال في الماضي ، فإنها أصبحت تعرض للجمهور العادي مع الاحتفاظ بستار من التل الرقيق يفصل بين الصالة وخشبة المسرح ليذكر بالمحظور الذي كان . وهكذا تبدو الراقصات بعد فصلهن عن المتفرجين ، وظهورهن خلف من الضباب الشفاف ، كما لو كن من خارج الواقع ، مما يعيد الى رقصهن سمته البدائية المتعلقة بمنعه عن الجمهور العادي .

أما في جافا ، فلم تكن مشاهدة الرقص محظورة على عامة الشعب ، إلا أن مؤديه كانوا ينتمون الى الطبقة الأرستقراطية فقط ، ولم يتم اضفاء الديمقراطية على هذ الفن الا في السنوات الأولى من هذا القرن ، فنجو عام ١٩١٢ ، قام أحد الوطنيين من جافا بتأسيس مدارس أطلق عليها إسم تامان سيسوا Taman Siswa (أي حديقة التلاميذ) لتكن نواة للتعليم الوطني . وقد ادخل الرقص في المقررات الدراسية ، ليس بوصفه فنا أو رياضة ، وإنما بوصفه عنصرا من عناصر الثقافة الوطنية . بيد أن تلك المدارس كانت – في الأساس – مفتوحة للجميع وليس فحسب لشباب النبلاء ، مثل المدارس الرسمية الهولندية .ومع ذلك فقد تردد عليها عدد لا بأس به من أبناء الارستقراطية ، مثلهم في ذلك مثل الأطفال ، والأولاد والبنات ، والتجار ، الذين كانوا يتعلمون أداء الرقص بعد أن كان وقفا على الارستقراطية فقط.

وقد اقتنع بعض الامراءأنفسهم بفكرة تلك المدارس وأسهموا في التدريس فيها لنشر الرقص ، لا سيما أن مؤسس تلك المدارس كي هادجار ديوانتوروKi Hadjar Dewanturo كان أيضا ينتمي الى الارستقراطية مما سها له التأثير على ابنائها. كما أن هؤلاء الأمراء أخذوا أيضا يحللون الرقصات التي قام التراث بتشفيرها ، ووصفوها ، متأثرين في ذلك بما فعله العلماء الهولنديون في رقصاتهم . وفي هذا الوقت ، أنشأ أخو سلطان جوججا Jogja وأمير سوريا ديننجرات Suryadiningrat مدرسة الرقص كريدو بيكسو بودويو Krido Bekso Budoyo ، التي تحولت فيما بعد الى ما يشبه الكونسرفاتوار. وقد كرس أولئك وهؤلاء وقتهم لإعادة تكوين مختلف

الرقصات وتخليصها من الشوائب التى أُدخلت عليها ، ثم قاموا بكتابة القواعد التى تقوم عليها ، والتى تضمنتها كتيبات باللغتين الجافانية والهولندية تعتبر على درجة عالية من الأهمية لتاريخ تصميم الرقص فى جافا .

هكذا أصبح جميع هؤلاء الذين أسسوا مدارس الرقص بمثابة دعاة عهد جديد من النهضة .

لكن لم تكن هذه المرة الأولى التى يحدث فيها هذا التجديد الكبير المتعلق هنا بتدريس الأمراء الرقص فى المدارس لأبناء عامة الشعب ، بل أن المرة الأولى التى حدث فى ذلك كانت فى سوراكارتا Surakarta (أوسولو Solo) ، فهى المدينة التى سمح فيها للنساء فى أواخر القرن التاسع عشر ، بتقديم أدوار فى الـوايانج أورانج ، فحتى هذا الوقت كانت الأدوار الرجالية والنسائية مقصورة على الممثلين الرجال . وفى كراتون Kraton ، وهو القصر الذى أطلق عليه الهولنديون فيما بعد قصر الامبراطور كانت هناك فرق مختلطة ، تبعتها فرق أخرى فى جوججا ، ثم فى سولو ، الى أن بدأبعض الأمراء ومن بعدهم قصر السلطان وسكانه ، يرون فى هذا تغييرا ثوريا حوالى عام ١٩٢٠ .

وقد رأينا كيف أن الدراسة النظرية فى مدارس الـدالانجشديدة التعقيد ، كذلك تعتبر دراسة الراقصين الذين ينبغى عليهم القيام بعدة مشاهد ، وإن كان الجانب العملى يغلب على دراستهم . وتتضمن هذه الدراسة أولا تقنية الرقص التى تتطلب اعدادا طويلا ، ثم شرح المصادر التى يستقى منها المسرح الكلاسيكى موضوعاته، إلا أن تلك الدراسة الأخيرة لا تمتد بعيدا ، حيث يكفي أن يعرف المؤدون أدوارهم ويستطيعوا إلقاء عباراتهم فى الوقت المحدد لها . ولا يطلب منهم تحليل ما يقومون به ، ولا القيام بإبداع شخصى فى هذا المجال ، فعليهم أن يكونوا مجموعة تنصاع بدقة الى جمالية جمعية شبه ثابتة.

فى بالى أيضا ، يشترك الراقصون والراقصات فى الانصياع فى جمالية واحدة، إلا أن تلك الجمالية تشكل إطارا تراثيا يمارس فيه ابداع ما وجوده التلقائى دون توقف. وفى بالى ، لم يكن الرقص أبدا من اهتمامات الارستقراطية وحدها ، فاليوم ، مثل فى الماضى ،تمتلك كل قرية فرقة خاصة بها تتخصص تقريبا فى نوع من تصميم الرقص أو الدراما أو الموسيقى . وفى كل قرية ،يختار أقدم فنان من بين الأطفال، أجملهم وأكثرهم موهبة ، ويعلمهم الموسيقى والرقص ، ويبعث

كل عام بفرقته الصغيرة الى المسابقة السنوية فى سينجارادجا (أو فى قرى أخرى أحيانا) على أمل الحصول على جائزة . لذلك ينبغى إضافة شىء ما جديد الى الرقص المعروف ، ولذلك أيضا يمتلك الرقص الخالص أو المسرح الرقوص فى بالى قدرا أكبر من الشعبية ومن الحيوية عن المسرح الجافانى ، فالإبداع الجمعى يستعيد شبابه هناك بإستمرار. وبالطبع لا يعنى هذا اعادة ابداع الـراماياناا ، وإنما من الممكن اختيار جزء منها فى عام ما، وجزءآخر لعام آخر ،وفقا للذوق السائد. واحيانا مايتم ابداع سيناريوهات باليه تعود الى خيال مدرس الباليه وحده (وربما شاهد بعضكم الباليهات التى عرضت في فرنسا عام ١٩٥٣، وكان قد تم تصميمها قبل ذلك بخمسة أو ستة أعوام على الأكثر) . ومنذ حصولها على الاستقلال ، حاولت جافا أن تجدد مسرحها ، إلا أنها ترددت فى ذلك، وما زالت تفكر فيه حتى الآن . أما تجديد الملابس وتعديلها فهو قديم ، حيث بدأه الأمير سوريادينجرات منذ عام ١٩٣٠، ومع ذلك فما زالت الأزياء الجديدة محل نقاش ، مثل أى شىءجديد آخر ؛ وأهم من التعديلات فى الأكمام أو فى اكسسوارات تسريحات الشعر ، هناك التغيير الذى حدث منذ خمسة أعوام أو ستة فى ديكورات المسرح المرقوص ، بل وتجهيزاته المسرحية . فقد حضرت عرضا استخدمت فيه محرقة محاطة بنيران بنغالية للإيهام بوجود حريق ، وكان هذا مؤثرا جدا ، الا أنه لم يكن ذا صلة أيا كانت بالاسلوب الكلاسيكى .

لم يتم تجديد الريبرتوار ، فما زال الجميع يعود الى الملاحم الكلاسيكى لإستيحاء التيمات الدرامية منها ، فقد قدمت الـراماياناالى بالى التيمات الرئيسية فى مسرح خيال الظل والمسارح المرقوصة ، بينما قدمت الى جافا تيمات أخرى للـوايانج بيبر (الذى أصبح فى طريقه الى الانقراض)والـوايانج بوروا والـوايانج وونج أو المسرح المرقوص . كذلك قدمت الـماهابهاراتا تيمات أخرى الى الـوايانج بيبر، كما قدمت ال –رامايانا تيمات الى الـوايانج بوروا والى الـوايانج جوليكواحيانا الى المسرح المرقوص.

وتعود تيمات أخرى الى قصة حياة باندجى Pandji، وهو بطل أسطورى ، إستوحى منه عديد من الشعراء نماذجهم فى تاريخ جافا ، كى يخلقوا نمط الأمير إينو(وهناك طبعا إسماء أخرى له فهو يتغير وفقا للعادات الماليزية ، لكننا سندعوه هنا بإسم إينو) . وإينو هو بطل العصر الذى يسبق مملكة مادجاباهيت،وهو البطل المحورى للـوايانج جيدوج أيضا .كما أن هناك تيمات أخرى مستوحاة من حياة

بطل آخر من العصر نفسه هو دامار وولان Damar Wolan الذى تحكى قصة حياته مخطوطة ماليزية عثر عليها فى بورنيو .

هناك أيضا قصة حياة الأمير حمزة التى إستوحى منها الـوايانج جوليكتيماته . ولا يعود أصل هذا الأمير الى اندونيسيا أو الهند ، فهو مسلم ، وهو عم الرسول ؛كما تقدم التيمات المستوحاة من حياته فى غرب جافابوجه خاص .

بعد أن تعرضنا سريعا الى الأنواع الكلاسيكية بقى أن أشير بشكل موجز الى بعض التجديدات الحديثة فى جافا . ففى حوالى عام ١٩٢٠ ، واثناء فترة من الصعوبات المالية ، فكر بعض فلاحى جافا الوسطى فى تأسيس فرقة مسرحية صغيرة تقدم عروضها فى حفلات الزواج أوالختان مثلالكسب قليل من المال . وبما أنهم كانوا قد شاهدوا كلهم عروض الـوايانج وونج فقد تشجعوا فى تجربتهم هذه خاصة بعد إنشاء مدارس يستطيع أبناء عامة الشعب أن يتعلموا الرقص فيها ، إلا أن كثيرا منهم لم يترددوا على تلك المدارس ولم تواتيهم الفرصة لحفظ الأدوار الكبيرة ، لذلك فقد إختاروا قصتين قصيرتين من ريرتوارالـوايانج وونج ، وهما ميتجيل وبوتجوك . واستخدموا ادوات غاية فى البساطة على أنها آلات موسيقية ، مثل ألواح خشب البامبو . وتكونت بعد ذلك فرق أخرى ضمت أطفالا ، وكبارا تعلموا الرقص فى مدرسة تاما سيسوا ، كما ظهر فى تلك الفرق تأثير النوع الفنى الجديد الذى تطور فى شبه جزيرة مالاكا ، وهو الـبانجساوان bangsawan .تبعا لذلك ، أصبح هناك مزيج من التيمات الحديثة والتيمات الأقدم ، وحاول الراقصون محاكاة المسرح المرقوص مع الميل الى أسلوب اكثر شعبية وأقل أسلبة . ويعتبر إنتاج هذه الفرق رائجا فى جافا الوسطى دون غيرها من أجزاء الجزيرة .

من العسير أن نتحدث عن كوميديا سانديوورو Sandiwaro ، لأنها نوع فنى حديث جدا ، وقائم على ما توصل إليه الدارسون الجافانيون على أثر دراستهم فى مدارس الرقص الأوروبية ، أو فى مدارس البعثات الأوروبية الى جافا . وقد أدى عديد منهم بالتمثيل فى مسرحيات قبل أن يفكروا فى تأليف كوميديات خاصة بهم ، ربما لم يؤدوها بإتقان كامل إلا أنها كانت تحمل روحا فكاهية عالية . ومما يثير الفضول أن تلك الكوميديات الجديدة –على عكس قيام المسرح التراثى على الأسطورة والخرافة والشعر – تقوم على تقديم مقاطع من الحياة وفقا لصيغ واقعية قديمة ، وهى ليست واقعية قاسية لكنها مألوفة ومعتادة ودون بريق .

مع ذلك ،فهذه الإبداعات ما زالت فى طور المحاولة ، وما زلنا لا نعرف ما الذى سيأتى به هذا المسرح الجديد ، إلا أن كل ما نستطيع أن نقوله أن هذه المسرحيات تشى بتدريب طويل وإصرار.

فى النهاية ، أود أن أضيف نوعا آخر لم أشاهده إلا فى عرض واحد ، وهو نوع المجلة الذى أدته مجموعة من الطلبة بحماس كبير وفكاهة فطرية أعلت من قيمته. وفى هذا النوع لا يمكن انكار التأثير الغربى ، الا أن النوع المستوحى من الغرب قد تمت معالجته وفقا لروح البلد ، بل وبالتحديد وفقا لروح الطلبة الأندونيسيين فى العقد الأول بعد الاستقلال .

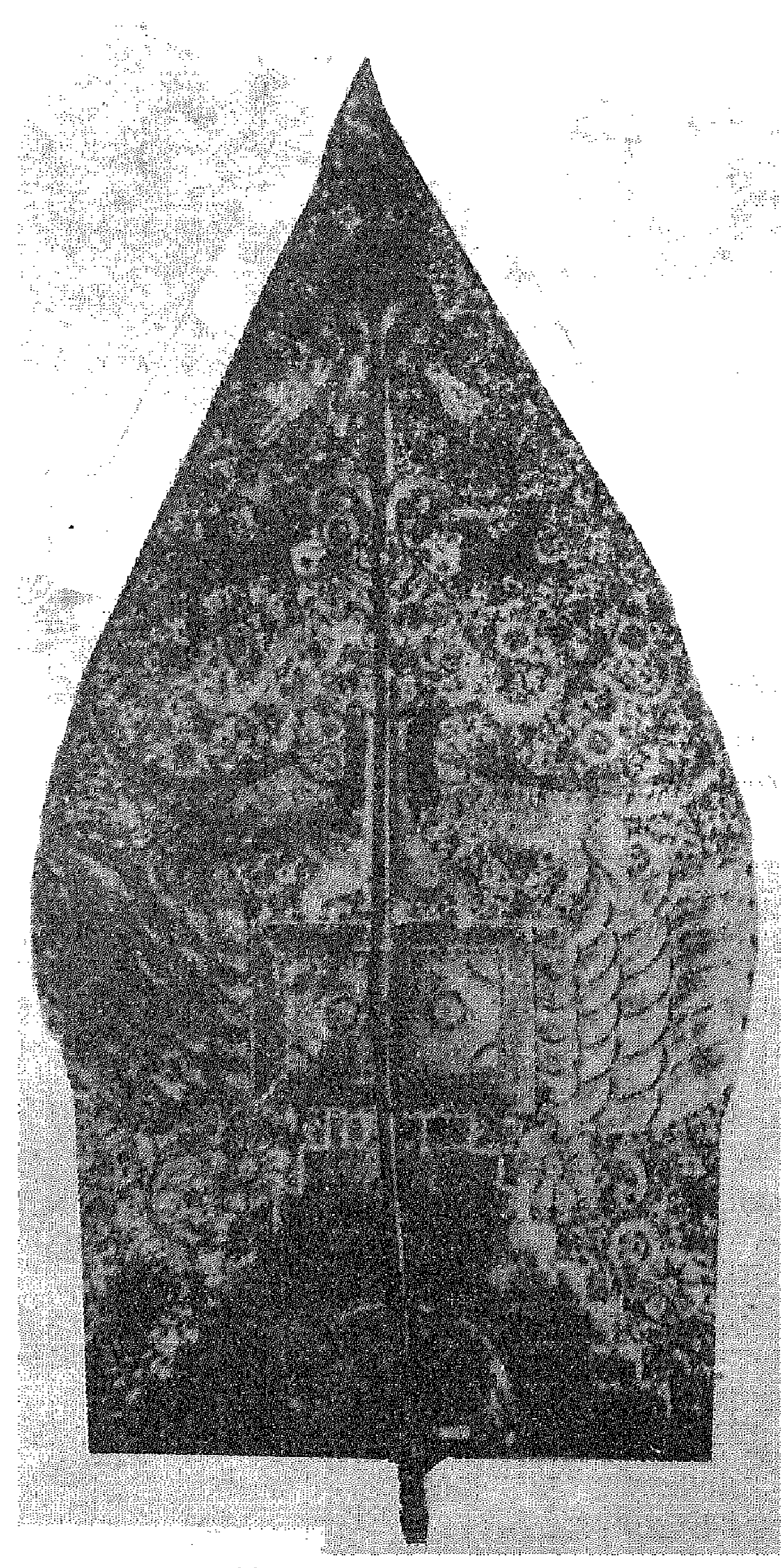
هكذا أكون قد أتممت مهمتى فى الحديث عن الأنواع الرئيسية فى مسرح بالى وجافا ، وأملى أن أكون قد أوقظت فضولكم ...



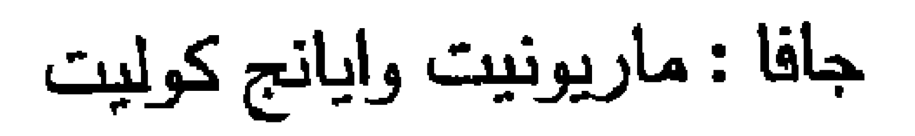
بالى : الرقصة الجالسة



أجوان : (بالى الجنوبية) جاميلان جونج



جافا : وايانج كوليت : جرنونتج كايان



جافا : ماريونيت وايانج كوليت





مارجونيت وايانج جوليك : جاتوتكا تجا



بالى : دراما البارونج : رانجدا

المسرح الفييتنامى

بقلم / تران فان كهى Tran Van Khe

مستشار البحوث فى المركز القومى للبحوث العلمية

١ - المسرح التراثى الفييتنامى

يطلق على المسرح التراثى الفيتنامى إسم هات بوى hat boi ، أو هات بو hat bo أو هات توونج hat tuong ، وكلمة هات hat تعنى يغنى ، وهى كلمة نجدها فى جميع المصطلحات المتعلقة بمختلف أنواع المسرح الفييتنامى ، فهناك مثلا الهات تِشيو hat cheo (المسرح الشعبى) والهات كاى ليونج hat cai luong (المسرح المجدد) . وليس لكلمة بوى boi أى معنى ، إلا أنها مشتقة دون أدنى شك من كلمة بو bo التى تعنى خطوة فى اللغة الفصحى الفييتنامية، أو تعنى إيماءة فى اللغة الشعبية . ويمكن ترجمة هات بو hat bo حرفيا الى يغنى سائرا أو يغنى مؤديا إيماءات .وتعنى كلمة توونج مسرحية ، على أن المسرح التراثى معروف أكثر تحت إسم هات بوى hat boi .

بعد عرض تاريخى سريع ، سوف نشير الى التشابهات و الاختلافات بين المسرحين الفييتنامى والصينى .

وفقا لعديد من المؤلفين ، يعود أصل المسرح الفييتنامى الى تعاليم أحد أتباع الطاوية * من الصينيين الذى نقل الى فييتينام فــن المسرح الصينى فــى القرن الثانى

---

* فلسفة دينية مبنية على تعاليم لاوتسو الصينى فى القرن السادس قبل ميلاد المسيح .(المترجمة) .

عشر تقريبا تحت حكم أسرة لى Ly . وقد حفظ تاريخ فيتنام إسم أحد الممثلين من جيش اليوين Yuen ، وهو لى يوين كى الذى أسره جنود الجنرال تران هونج داو أثناء معركتهم ضد اليوين فيما بين عامى ١٢٨٤و١٢٨٨ فعلمهم أغان ورقصات المسرح الصينى . وقد أعجب البلاط الملكى بالمسرحية التى قدمها هو وفرقته بإسم ملكة الغرب. (١)

هكذا أدخل الصينيون فن المسرح الى فييتنام ، فى نهاية القرن الثالث عشر بشكل مؤكد . وكان وقتها مقصورا على الملوك وموظفى البلاط الملكى ، وكانت عروضه لا تتم إلا فى القصور الملكية . أما الشعب ، فكان يشاهد المسرح الشعبى الذى تعود جذوره الى أسرة التران Tran . (٢) ففى عام ١٣١٠ كان ينبغى نقل نعش الملك الأب تران تان الى مدينة لونج هونج (٣) ، إلا أن الشعب قد تكتل حول موكبه ، وبفضل غناء ترينه ترونج تو مقطوعة لونج نجام (استدعاء التنين) فى بلاط تيين ترى مع الجنود الذين يقودهم ، تجمع الشعب حوله لمشاهدة هذا المنظر، فإستطاع موكب النعش أن يمر من أبواب القصر بعد أن كان ذلك مستحيلا ويقال أن الجنود ظلوا يغنون أيضا أثناء مسيرة الموكب فى الشوارع الى المقبرة (٤) ونتيجة لذلك ، أخذت العائلات الثرية تقلد هذه الممارسة للتشبه بموكب الملك الأب ، مستأجرين فرقا من المغنين الفوونج تشيو بوى (٥) . ويقال أن فى هذه الممارسة جذور الهات تشيو الذى لا يمثل السمات الأساسية للمسرح الحقيقى إلا بداية من النصف الثانى للقرن الثامن عشر (٦). ولا شك أن المسرح الذى يصفه بارون فى مقاله بعنوان وصف التونكيين المنشور فى الجزء الثالث من مجموعة تشيرشيل عام ١٧٣٢ ، وفى الجزء التاسع من التاريخ الغام للرحلات عام ١٧٥١ ، هو نفسه الهات تشيو.(٧)

يتكون الهات تشيو من عرض للمسرح الشعبى ومن رقصات يقوم بها الدآ-داوو- ،وهم مغنون وراقصون محترفون - وخاصة رقصة مصابيح الزهور . وكان المسرح التراثى يقدم عروضه فقط على شرف البلاط الملكي بنجوين حيث الأسياد الحقيقيون لجنوب فييتنام القديمة . وكانت العروض تقدم فى قاعات الاحتفالات، حتى شيد أول مسرح فى بداية القرن التاسع عشر تحت حكم الامبراطور جيالونج (١٨٠٢-١٨٢٠)، وكان ملحقا بالقصر الملكى لهوى (٨) . وقد اهتم حكام أسرة نجوين (١٨٠٢-١٩٤٥) بالمسرح التراثى مثل أجدادهم

وتحت حكم مينه مانج (١٨٢٠-١٨٤٠)، كان معلم الغناء والباليه فى الفرقة الرسمية صينيا إسمه كانج كونج هيو . أما الامبراطور تودوك فقد دعا المثقفين للتعاون معه بهدف كتابة مسرحيات جديدة (٩)، ومن بعده كان الامبراطور تانه تاى (٨٨٩-١٩٠٩) متحمسًا للغاية للمسرح ، ولم يتردد فى القيام بنفسه بأحد الأدوار فى مسرحية .(١٠)

وتكونت فرق من المسرح التراثى لتقدم عروضا للجمهور مع بداية القرن التاسع عشر. (١١) وبالفعل قدمت سلسلة من العروض فى قرى متباعدة جدا ، حتى عشية الحرب العالمية الثانية عندما حل محل المسرح التراثى المسرح الجديد المسمى بالمسرح المجدد والذى ولد عام ١٩١٨فى جنوب فييتنام (١٢). وتعد أهم التجديدات الرئيسية لهذا المسرح المجدد (ومؤسسه هو تونج هودينه (١٣))هى استخدام الستار والديكورات الخاصة ، وابداع مسرحيات جديدة مستوحاة من التاريخ الفييتينامى وليس الصينى ، الى جانب روايات الفييتينامية ، وكذلك القطيعة مع التراث الذى كان حتى ذلك الوقت مكرسا من قبل المسرح ، واستخدام الموسيقى المسماةموسيقى الهواة، وهى الأهم . منذ ذلك الوقت تكونت فرق أخرى (بلغ عددها ٢٣٧فرقة بين عامى ١٩١٨ و١٩٥٣) (١٤)، إلا أن كثيرا منها قد اختفى سريعا بما أن تأسيسها كان راجعا الى الرغبة العابرة لممثليها الرئيسيين .

فى عام ١٩٢١ ، تم عرض مسرحية بن توونج المستوحاة منمريض الوهم لموليير للمرة الأولى فى هانوى، وحققت نجاحا كبيرا بين المثقفين (١٥) . وفى حوالى عام ١٩٣٥ ، قدمت جمعية أصدقاء الفن التى أدارها كلود بوران Claude Bourin وهوممثل فرنسى ، إعدادات أخرى لكوميديات موليير ، وخاصة مسرحية البخيل .

بعد أن كانت الشخوص الفييتنامية ترتدى الأزياء الفييتنامية وتتحرك فى ديكورات فييتنامية ، فشلت جهود جمعية أصدقاء الفن فى اقناع الجمهور بصدقها فى الجنوب ، كما فشلت فى ذلك أيضا خشبة المسرح التانكينية فى الشمال . وكان الجمهور يقاطع العروض التى لا تحتوي غناء ولا موسيقى ، وما زال يفعل كذلك حتى الآن . لذلك فما زال المسرح المجدد فى الغرب والمسرح الشعبى بعد اصلاحه فى الشمال ينتصران على جميع المسارح الأخرى فى فييتنام .

ولا تسمح الوثائق التى تحت أيادينا الآن بتكوين صورة شاملة لجميع أنواع المسرح فى فييتينام . وفى مقالى هذا ، سوف أشير الى التشابهات والاختلافات بين هذا المسرح التراثى والمسرح الصينى الكلاسيكى الذى أدى إليه .وسوف نلحق هذا ببعض المعلومات الاضافية عن المسرح المجدد والمسرح الشعبى .

التشابهات بين المسرح التراثى الفييتنامى والمسرح الصينى

يندهش المتفرج الأجنبى فور ملاحظته التشابه بين المسرح الصينى الكلاسيكى والهات بوى الفييتنامى .

فى الواقع ، تحمل تيمات المسرحيات والتنظيم المادى للمسرح الفييتنامى (خشبة المسرح والأزياء و الماكياج) والأداء التمثيلى وتقنية الممثلين بصمة المسرح الصينى .

أ – المسرحيات

قدم تاريخ الصين ، لاسيما فترة الممالك الثلاثة المحاربة (فى القرن الثالث الميلادى) الى المؤلفين الدراميين الفييتناميين مادة لأعمالهم ، كما يبدو لنا من خلال المسرحيات التى تركها داو تان(١٨٤٦-١٩٠٩) المؤلف الأكثر شهرة فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، ومنها الجنرال كوانج يو يعبر حصون الحدودوقاعة عطر السانتال وتاريخ تنصيب الآلهة .

وقد كتبت جميع تلك المسرحيات باللغة السينو- فييتنامية التى لا يفهمها إلا المتعلمين ، وكانت أحداثها دائما متكررة حيث ينال الخيرون الثواب ، ويعذب الأشرار ، ويعود الملوك الى عروشهم التى هددها الخونة للحظات ، هؤلاء الخونة الذين يقتلون فى النهاية على يد الاوفياء . وفى الدراما الفييتنامية ،ليس للعنصر الدينى أهمية كبيرة . أما القيمة الجوهرية فهى مدح الولاء الى الملك ، يليه المشاعر الأخرى مثل الحب الأبوى، والحب بين الأزواج .وفى مسرحية عشر الآف أداة ثمينة ، لا يتردد البطل فى أن يقتل نفسه ، ويحرق إبنه لأنه خائن للوطن . ومع بعض الإختلافات البسيطة ، تدور المسرحيات كلها كما يلى : يصل بعض الخونة الى البلاط الملكى لينتزعوا العرش. تهرب الملكة الحبلى بمصاحبة بعض الموظفين المخلصين . فى طريق المنفى ،تلد ولى العهد ، الذى يستعيد العرش فيما بعد بمساعدة الأوفياء له ، ويعاقب الخونة.

فى بداية كل عرض ، يوجد برولوج يقدم فيه ممثل الاطار الزمنى والمكانى للدراما . وغالبا ما يتواجد معه ممثل من مستوى ثان ليحبط توقع المتفرجين بداية العرض بسبب وجود ممثلين .

ب – *الممثلون و أدوارهم*

فى البلاط الملكى لـهوى ، نحو نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ،لم يكن عدد الممثلين فى الفرقة الرسمية يقل بأى حال من الأحوال عن ثلاثمائة ممثل وعازف موسيقى . وقد كانوا مختلطين بالجنود ، فقد كان أفضل الممثلين حاصلين على رتبة كابتن ، وكانوا يكسبون عشرة أضعاف ما يكسبه الكومبارس . أما الفرق الشعبية فكان عددها أقل ، ولم يزد عدد الممثلين والممثلات فيها عن عشرين ، وغالبا ما كانوا يحرمون من تقدير المجتمع ويعيشون فى ظروف سيئة .

وتنتمى الشخوص المسرحية الى جميع طبقات المجتمع الفييتنامى القديم ، فمنهم الملوك والملكات والأمراء و المتعلمين والخدام والجنود ، كما كانت هناك أيضا أدوار للعباقرة والخالدين ...الخ .

وتنتمى الأدوار الرجالية المسماة كيب Kep الى الـتشينج cheng فى المسرح الصينـى ، وهناك أيضا الـ كيب فان Kep van (دور مدنـى) والـكيب فو Kep vō (دور عسكرى) وهما يماثلان الـون تشينج Wen cheng والـ أوتشينج Ou cheng فى المسرح الصينى . وكذلك تنتمى الأدوار النسائية الـداو dao ، وأدوار المهرجين هىhe والمحاربين تويونج tuong الى الـتان tan والـتشو tchou والـتشينج tcheng فى المسرح الصينى . أما أدوار العواجيز لاو lao فتشكل فئة خاصة .

جـ – *خشبة المسرح والأكسسوارات*

مثلما فى المسرح الصينى ، ينبغى أن يتجه إنتباه الجمهور الى الممثلين فقط لذلك فخشبة المسرح– وهى عبارة عن منصة مساحتها ثلاثةأمتار وارتفاعها أربعة أمتار– محرومة من أية ديكورات سوى قطعة من القماش الأحمر أو الأزرق المستخدم كخلفية . ويدخل الممثلون الى الخشبة ويخرجون خلال بابين جانبيين . ويمكن استخدام بعض المقاعد أو الكراسى الصغيرة ومنضدة للتعبير عن منزل عائلة برجوازية ما ، أو عن منزل أحد الطلبة الفقراء .

ويمتد مفرش مطرز بصورة للتنينات على المنضدة عند الاشارة الى أن المشهد يجرى فى قاعة العرش الملكى .أما إذا رفع المفرش وحلت محله أوراق الشجر وفروعها فوق المنضدة والمقاعد ، فإن ذلك يشير الى تحول القصر الملكى الى غابة

كثيفة . ويمثل وجود مقعد فوق المنضدة بزوغ جبال ضخمة ، وإذا أمسك الممثل بلفتين من القماش الأبيض رأسيا – ومرسوم عليهما عجلة –فإن ذلك يمثل العربة الملكية . وإذا أضفنا الى ما سبق مجدافا يمثل رسو سفينة ، وبعض الأسلحة الخشبية المطلية باللونين الأحمر والفضى ، وبعض الألواح متعددة الألوان ، وقطعة قماش أحمر ملفوفة فى أنابيب من خشب البامبو (تمثل رسالة خاصةأو ملكية)، لوجدنا أمامنا تقريبا جميع أكسسورارات المسرح التراثى الفييتنامى.

د– الأزياء

وفقا لمحاكاة النماذج الصينية ، تتنوع الأزياء بقدر كبير ، ويتباين ثراؤها مع تواضع الأثاث ، فرداء الملك مطرز بصورة تنين طويل يرفع رأسه الى أعلى وله خمسة حوافر ، أما رئيس الوزراء فرداؤه المطرز بصورة التنين يضم أربعة حوافر فقط ، ومن بعده تجىء قبعات المحاربين ودروعهم ذات الأشكال المتنوعة المزينة بريش الطاووس أو بالكرات الصغيرة ...

هـ– الماكياج

مع بعض التنويعات فى التفاصيل ، يتطابق الماكياج هنا معه فى المسرح الصينى، فالطيبون والمخلصون للملك يطلون وجوههم باللون الأحمر ويضعون ذقنا مستعارا بثلاثة أطراف.ويقتصر اللون الرمادى أو الأبيض ، والذقن المستدير على شخوص الخونة [١٨] ويطلو الحاربون وجوههم باللون الأبيض مع خطوط سوداء وحمراء،ويضعون ذقنا من العليق . أما العباقرة الأشرار فكانت عيونهم ترسم على شكل جرس صغير.

و– الايماءات والسلوك

وتعتبر مؤسلبة وخاضعة للمواضعات مثل المسرح الصينى .ويتم التعبير عن الرضا والمفاجأة والحيرةمن خلال حركات الأكمام والخطوات واللعب باليدين وبالمروحة ، كما يتم ذلك من خلال الملامح أيضا . ويميز أسلوب الضحك بين الرجل الوفى والخائن ، وبين المدنى و العسكرى . وتشير ضربة السوط على الحذاء الى انطلاق الحصان ، أما تجرع خمر الأرز فيتم التعبير عنه بإبعاد الذقن ، وحمل فنجان خشبى فارغ الى الشفتين، وأداء إيماءة تعنى إلقاء بقية المشروب وراء الظهر

ثم التنهد تعبيرا عن الرضا . ويعنى رفع الذراع الأيمن أمام العينين ثم الإشاحة بها الى اليمين ، ذرف دموع . وكذلك ، يعبر عن الولادة عن طريق وضع اليدين على جانبى الجسم والقيام بتعبيرات مضحكة على الوجه ، ثم الجلوس على خشبة المسرح وحمل عروسة خشبية بين الذراعين غالبا ما تكون تمثالا صغيرا لـأونج لانج ong lang العبقرى رب المسرح.

ويرمز الى المعارك عن طريق التقاء سيفى إثنين من الجنرالات . ويتم تنظيم جميع الحركات والتحكم فيها قبل حدوثها .

ما زال الممثلون الفييتناميون يستمدون فنهم حتى أيامنا هذه من تراث المسرح الصينى ، إلا أن المسرح الفييتنامى يتميز عن أصله الصينى بعددمن السمات .

الاختلافات بين المسرح الفييتنامى والمسرح الصينى

أ – المسرحيات : المضمون والشكل

الى جانب المسرحيات التى تدور تيماتها حول الحروب فى تاريخ الصين ، توجد مسرحيات تم تأليفها وفقا لتيمات تاريخ فييتنام أو حتى وفقا لبعض الروايات الفييتنامية ، مثل مسرحيتى هوا تيين Hoa Tien (الورقة ذات الحرف المزهر) وتهو تشونج نو نويوك Thu chong no nuoc (الإنتقام لزوجها وخدمة وطنها) لهوانج تانج بى Hoang tang Bi ومسرحية لوك فان تيين Luc Van Tien(وهو إسم البطل الرئيسى لرواية من روايات نجوين دينه شيوو Nguyen dinh chicu) لـ دانج لى نجهى Dang le Nghi .وقد حاول هذا الأخير أن يحدد مدة العرض المسرحى بثلاث أو أربع ساعات ، فقبل محاولته هذه ، كان يمكن أن تمتد عروض التوونج فو Tuong Pho (المسرحية النهر)الى عدة أسابيع.

كان نص المسرحية يُكتب باللغة السينو– فييتنامية الفصحى . لكن إحتلت اللغة الدارجة فيما بعد أهمية متزايدة ، وكانت عبارات الهات نام hat nam (وهى أغنيات فييتنامية أو أغنيات من نسق النام Nam)مكونة من أبيات شعرية مكتوبة باللغة الدراجة .

ب – الموسيقى

تعدَ الموسيقى السمة الأساسية التى تميز المسرح الفييتنامى عن قرينه الصينى.

وتتألف الأوركسترا من ستة عازفين لآلات مختلفة يجلسون فى معظم الأحيان الى يسار المتفرجين على خشبة المسرح .

١– يمكن اعتبار عازف الطبلة بمثابة العازف الأول للأوركسترا وقائدها ، فهو الذى يعطى الاشارة الى العازفين . ويقوم بالعزف على الترونج تشيين Trong chien بالتحديد ، وهى طبلة المعركة ، وذلك لضبط إيقاع العبارات الملقاة ، ولمصاحبة الأناشيد ، كما يقوم بالعزف أيضا على آلة الترونج بات كو Trong bat cau ،وهى طبلة صغيرة من الجلد المشدود ، وعلى الترونج كوم Trong com ، وهى طبلة منتفخة ذات سطحين جلديين للقرع عليهما . ويعد هذا العازف أهم موسيقى فى الأوركسترا كلها .

٢- العازف الموسيقى الثانى هو عازف آلة الـأوبوا Ken ، ففى المسرح الصينى تعتبر الآلة النغمية الأساسية هى الـهوكين hou kin ، وهى تشبه الكمان لكنها تحتوى وترين فقط ، أما فى المسرح الفييتنامى ، فتقوم الـأوبوا (hautbois) برسم نغمات الـهات كلاتش hat klach (الأغنيات الصينية) .

٣- يعزف الموسيقى الثالث آلة الفلوت الرعوية أونج ساو ong sao ، إلا أنه يبدو أن تلك الآلة لم تعد تشترك فى أوركسترا المسرح التراثى منذ عام ١٩٣٠ .

٤- يعزف الموسيقى الرابع الكمان ذا الوترين (دون كو don co) ، وهى آلة لا غنى عنها للمسرح الفييتنامى حتى إن لم تكن على القدر نفسه من أهمية الـأول هو eul hou فى أوركسترا المسرح الصينى .

٥- ويعزف الخامس آلة الهارب ،سواء تلك التى تحتوى ثلاثة أوتار (دون تام don tam) ، أو التى على شكل قارب (دون تى با don ty ba) ، إلا أننا لم نلتق كثيرا بهذا النوع الأخير فى عروض المسرح التراثى ، واقتصر لقاؤنا على آلة الهارب الصغيرة (دون دوان don doan) .

٦- أما العازف السادس فيستخدم آلاتين ذات بركشن معدنى ، وهما الـجونجgong والصنج .(chap cha) .

وغالبا ما تكتفى الفرق الصغيرة بثلاثة عازفين ، هم عازف الطبلة وعازف الـأوبواوعازف الكمان . ويقوم العازف الأول بالقرع على الطبلة بالعصا الممسوكة فى اليد اليمنى ، وعلى الـ جونج gong بالعصا الممسوكة فى اليد اليسرى .

ويتألف ريرتوار المسرح التراثى من الـنوى لوى noi loi (ابتهالات) والـهات كهاتش hat khach (أناشيد صينية) والـهات نام hat nam (أناشيد فييتنامية أو من نسق الـنام Nam) والـتهان than (نواح)والـهات باى hat bai (أناشيد خاصة ببعض الأدوار ،مثل أناشيد الخالدين،ونشيد المجانين ونشيد السحرة...الخ .) والـهات نيو hat nieu (أناشيد متنوعة) .

أ – نوى لوى Noi loi (ابتهالات)

هناك أربعة أنواع رئيسية من الـنوى لوى

١– لـوى تـويـونج loi tuong (ابتـهـال المسـرح)وهـو نـص مكـتـوب بـالـلـغـة السينو–فييتنامية الفصحى فى شكل أدبى من النثر المسجوع . ويلقى ابتهالات الـلوى تويونجممثل (أوممثلة)عند تقديم نفسه الى الجمهور ، أو عند شرحه موقف ما . وتعزف وتريات الأوركسترا – بمصاحبة الفلوت إن وجدت – مقطوعة نجو دوى ها Ngu doi ha (الخمس أجوبة ، المقطوعة الثانية) . وتستخدم آلة الطبلة والآلات ذات البركشن فقط لتحديد الوقفات . كما يستخدم الممثل صوت القرار ملقيا الكلمات بنبرة واضحة على نفس ارتفاع مفتاح كسو xu أو مفتاح أو u الأوكتاف في الموسيقى المصاحبة ([١٩]) .

٢– لوى بوب loi bop (ابتهال بالأسلوب العنيف) ويوجد فى المقطوعات القديمة (لوان فييت Loan Viet) . وهو نص مكتوب باللغة الفصحى فى شكل النثر الأدبى، ويدور حول امتعاض شخص ما ، أو اهانة محاربين كل للآخر فى ميدان المعركة يتلوها ابتهالهما .وتصاحب الـاوبوا والطبلة والصنج الممثل .

٣– لوى نام loi nam (ابتهال حزين) .وهو نص ربما يُكتب باللغة الفصحى أو باللغة الشعبية فى شكل النثر الأدبى المسجوع ، بمصاحبة وتريات تعزف مقطوعة نام آى Nam Am (نواح الجنوب)أو مقطوعة زوان نـو Xuan nu (الفتاة الشابة الربيعية) أحيانا . وتلقى ابتهالات الـلوى نام بعد الـتهانThan (نواح) وقبل أن تغنى الـهات نام hat nam (أناشيد من نسق الـنام Nam) .

٤– لوى دام loi dam (الكلام الدارج) . وهو نص مكتوب باللغة الدارجة ويمكن أن يرتجله الممثلون دون مصاحبة من الموسيقى .

ب – الـهات كهاتش hat khach (أناشيد صينية)(٢٠) .

وتنقسم الى أربعة أنواع

١– الـهات كهاتش بمعناه المتعارف عليه . وهى أبيات من سبعة أجزاء شعرية مكتوبة باللغة الفصحى ، ويتم غناؤها من خلال فرد يذهب الى العاصمة

ليشترك فى مسابقة ما ، أو محارب يحرس الحدود ...الخ. وتصاحب الأوركسترا بكاملها هذا النشيد ، بينما تلعب الـأوبوا بالتحديد دورا أساسيا .

٢- الـكهاتش بهو Khach Phu أو الـكهاتش بهولوك Khach Phu luc ، وهو نفس النشيد السابق لكن فى شكل حوار .

٣- الـكهاتش تو Khach tu ، وهو نشيد الموت القائم على نفس نغمات الـهات كهاتش بمعناه المتعارف عليه ، إلا أنه يحتوى على إيقاع أكثر بطءً ، كما تختلف مفاتيحه التزيينية قليلا عن هذا الأخير .

٤- الـكهاتش تاوما Khach Tau ma (نشيد الحصان الذى يجرى) ، وهو نشيد المطاردة ، وإيقاعه سريع .

جـ- الـهات نام hat Nam

(أناشيد فييتنامية أو من نسق الـنام Nam)

وهى تتكون فى أغلب الأحيان من أزواج من الأبيات المكتوبة باللغة الدارجة ، وتنتمى المقطوعات الموسيقية التى تصاحبها الى نسق عروض الـنام Nam الذى يعبر عن السكينة والشجن أو الحزن .

١- نام زوان Nam Xuan . وهو نشيد لا يعبر عن الحزن ولا عن الفرح ، فهو يغنى لمن يعد نفسه للقيام برحلة طويلة ، أو للتنزه ، أو لمن يفكر ويتأمل بصوت عالٍ . وتعزف الأوركسترا هنا مقطوعة نام زوان Nam Xuan (الربيع الجنوبى) . أما الطبلة فتحدد السلم الموسيقى وفقا لنموذج إيقاعى محدد سلفا .

٢- نام دى Nam di (سائرا) .

وهو نشيد حزين ذو حركة موسيقية معتدلة ، يغنيه من يشعر بالشجن .

٣- نام نشاى Nam Chay(عدوا) .

وهو نشيد ذو حركة موسيقية سريعة ، يغنيه من يشعر بالحزن ، مثل من يطارده قاطعو الطريق ، أو نمر ، أو مثل ملكة هاربة يطاردها جنود الطاغية ، فتغنى الـنام تشاى Nam Chay .

وتنتشر أناشيد الـنام Nam هذه بالتحديد فى جنوب فييتنام ، أما فى الوسط فى الشمال فنستطيع أن نميز وجود تلك الاناشيد :

Nam bang , Nam Xuan للمواقف السعيدة

Nam ai , Nam thuong للمواقف الحزينة

Nam dung للمواقف غير السعيدة ولا الحزينة

د – *تهان Than وأوان Oan (نواح)*

هى صرخات متنوعة تعتبر بمثابة الغناء غير الموزون . والـ تهانthan عبارة عن أبيات شعرية مكتوبة باللغة الفصحى ،على عكس أبيات الـأوان المكتوبة باللغة الدارجة .

هـ– *هات باى hat bai*

وهى أناشيد خاصة بأدوار معينة ، أو بمواقف خاصة مثلما أشرنا آنفا .

و– *هات نيو hat nieu*

منذ المنتصف الثانى من القرن التاسع عشر ، أخذ المسرح التراثى الفييتنامى يتميز بوضوح عن قرينه الصينى بسبب إستخدامه المتزايد للغة الدارجة فى نصوص مسرحياته ، وبسبب تنوع تصميمه للماكياج ولأزياء الممثلين وتقنياتهم ، ولسبب أخير شديد الأهمية ، وهو اختلاف موسيقاه عن موسيقى المسرح الصينى الـسى بى si pi والـأول هوانج eul hoang . وما زالت بعض صفوف الممثلين والممثلات المسرحيين النادرين تتناقل هذا التراث المسرحى حتى يومنا هذا رافضين أى تنازل من أجل تجديد المسرح الكلاسيكى . ومع ذلك فأمام النجاح الهائل للـهات كاى لوونج hat cai luong (المسرح المجدد) ، أدخلت فرق مسرحية تراثية كثيرة فقرات من المسرح المجدد الى مسرحياتهم الكلاسيكية ، حتى أطلق على ذلك المزيج الفني هات بوى بها كاى لوونج hat boi pha cai luong (المسرح التراثى والمسرح المجدد ممزوجين) .

وعلى عكس ما يحدث حاليا فى الهند حيث تدعم الدولة الحركة المسرحية فى الوقت الذى يبدأ فيه مسرح الهواة فى تقديم أفضل المسرحيات الكلاسيكية الى أهل الأقاليم كما قالت السيدة / أو بواييه Auboyer فى مداخلتها عن المسرح الكلاسيكى فى الهند – حيث ما زالت فرق مسرحية كلاسيكية عديدة تحفظ التراث بإصرار– فإن المسرح الفييتنامى التراثى فى طريقه الى الانقراض دون أن يستفيد من أى

دعم حكومي . ومما لاشك فيه أن الدولة قد شجعت الحركة المسرحية في الشمال عامة ، إلا أن المسرح الشعبى هات تشيو hat cheo قد عرف حركة كبيرة من الاصلاح والتجديد بشكل خاص . وفي جنوب فييتنام ، أصبح المسرح المجدد يحتل جميع قاعات العروض المسرحية . ولم يعد هناك إلا قاعة واحدة مخصصة للمسرح التراثي ميته تو Minh to الذى يديره أولاد باو تهانج Bau thang .

ولا شك أننا ضد المحافظة في المجال الفنى ، إلا أننا مع ذلك كنا نأمل أن يحافظ الشعب الفييتنامى على أفضل ما في تراثه قبل أن يستورد من الخارج ما يظنه أفضل.

٢ - المسرح الفييتنامى المجدد

(هات كاى لوونج hat cai luong)

ما زال المسرح المجدد الذى ولد عام ١٩١٨ ، يحتفظ بإعجاب الجماهير بعد مرور أربعين عاما على وجوده فى جنوب فييتنام . وعلى الرغم من أن مولده لم يكن ناتجا عن تأملات طويلة ، بل كان من فعل صدفة سعيدة ، إلا أن هذا المسرح كان يرد على حاجة عميقة لدى الشعب الفييتنامى للخروج من أطر الموروث الصارمة سعيا وراء التجديد فى جميع مجالات الفن ، من تصوير وموسيقى ومسرح .

في يوم من أيام عام ١٩١٨ ، قام بعض المغنيين ومعهم السيدة بادينه Ba Dinh بالغناء وعزف الموسيقى تحت قيادة رب المنزل نائب مدير مقاطعة تونج هون دينه، وهو واحد من أشهر مثقفى فينه لونج (اقليم يقع على بعد مئات الكيلومترات من سايجون) . وكانت المقطوعات التي قاموا بأدائها تنتمى ألى موسيقى الهواة ، وهىموسيقى حجرة يؤديها مجموعات من الهواة فى التجمعات الخاصة ، تحكى مغامرات شخص حزين على لسان مغنٍ أو مغنية بمصاحبة عازفين موسيقيين يحددون السلم الموسيقى بإستخدام صنج خشبى . أما فى حفل السيد تونج هون دينه فقد أدى المقاطع الكلامية عدة أشخاص بمساعدة ... ايماءات وحركات تحكمت فيها الظروف بشكل بسيط وطبيعى ، وهكذا ولد الـهات كاى لوونج hat cai luong.[٢١] وكان ينبغى الانتظار حتى حلول الأمسية المسرحية المنظمة لصالح قرض الهند الصينية ، حتى نشهد فى ليلة ١٥ نوفمبر عام ١٩١٨ العرض الجماهيرى الأول لإحدى مسرحيات المسرح المجدد ، وقد كانت مسرحية القرض الوطنى ذات الأربعة فصول ، والتى كتبها واخرجها السيد / تونج هون دينه [٢٢]وقد حث الإستقبال الجماهيرى المتحمس لهذه المسرحية المستوحاة من موضوع حقيقى وليس من تاريخ الصين ، المنظمين لإقامة عروض أخرى فى سادك وفونج لييم (مناطق مجاورة لفينه لونج) . وهكذا قدم السيد/ اندريه تهان فى برنامج السيرك التابع له مسرحيات قصيرة من المسرح المجدد . كما كون السيد / تهام ناى تو بالتعاون مع مسابقة السيد/ تروونج دوى توان ، ومع بعض الممثلين و الممثلات فرقة وصلت شهرتها الى أقصى القرى فى فييتنام بأسرها بفضل الاسطوانات التى سجلت لعروضها من قبل شركة باتهى حوالى عام ١٩٢٣

علام يقوم تجديد المسرح التراثى؟ إنه يقوم على العناية بالتنظيم المادى لخشبة المسرح بشكل أكبر ، وعلى التغيير الكامل فى مضمون المسرحيات وشكلها ، وكذلك على تعديل تقنية التمثيل ونقل موسيقى الهواة الى خشبة المسرح .

التنظيم المادى لخشبة المسرح

فى مسرح كوانج لاك فى هانوى ، أدخل تران دوك ترونج استخدام الديكورات المجهزة للمسرح والستار الذى كان يسدل فى نهاية كل فصل من المسرحية . ودارت جميع محاولات التجديد هذه فى الجنوب الذى يعتبر بمثابة مهد المسرح المجدد .

وهكذا أخذت الأكسسوارات تزداد شيئا فشيئا و أصبحت الأزياء أكثر تنوعا . أما اليوم فى المسرحيات الحديثة ، فعندما يحتاج العرض الى مراوح كهربائية وأجهزة تليفونية وآلات كاتبة أو جرائد ، فإن كل ذلك يوضع على خشبة المسرح . ومنذ عام ١٩٣٨ ، استخدمت بعض الفرق المسرحية الكهرباء لإدخال مؤثرات سحرية مثل الصاعقة والطيران وتحولات الخالدين وتمظهرات القدرات الخارقة للآلهة .

وقد تم تعديل الأزياء تعديلا كبيرا ، فقد تخفف المحاربون من أزيائهم الثقيلة ، وكذلك أصبح الممثلون يرتدون ملابس أوروبية فى العروض الحديثة . وحاليا ، تشبه خشبة مسرح المسارح المجددة المسرح الأوروبى فى الأقاليم بما فيه من اضاءة كهربائية وديكورات واكسسورات مجهزة للمسرح .

مضمون وشكل المسرحيات

أصبح المؤلفون يستمدون تيمات مسرحياتهم من تاريخ فييتنام ورواياتها أو من الروايات الأجنبية وليس من تاريخ الصين ، بل أنهم كثيرا ما أصبحوا يبتكرون بأنفسهم سيناريوهات لمسرحياتهم .

هكذا ترك الولاء الى الملك – الذى كان من المستحيل اغفاله فى مسرحيات المسرح التراثى – مكانه للحب و للوطنية والعبادة الدينية . وأصبحت المسرحيات التى تتعدى مدتها ثلاث أو أربع ساعات تنقسم الى أربعة فصول أو ثلاثة بإستخدام الستار وتغيير الديكور فى كل فصل . وكانت هذه المسرحيات تكتب باللغة الفييتنامية التى يفهمها كل الشعب ، وكان بعض المؤلفين يستخدمون النثر المسجوع ، بينما استخدام آخرون النثر العادى . وكان لكل فرقة كبيرة مؤلف

درامى خاص بها ، وقد كتب كبار الممثلين ومديرو الفرق مسرحيات ذات قيمة عالية إلا أن مسرحيات المسرح المجدد غالبا ما تكون ضعيفة التأليف .

تعديلات تقنية التمثيل

تم التخلى عن صوت القرار ، وأصبح الممثلون و الممثلات يبتهلون بصوتهم الطبيعى دون أية ايماءات رمزية أو حركات مؤسلبة . وفى بعض المسرحيات كان السوط ما زال مستخدما للتعبير عن الحصان ، إلا أن المجداف لم يعد يرمز الى الرسو . فقد أصبح المتفرجون يشاهدون فوق خشبة المسرح قاربا خشبيا يرسو مشدودا الى حبل لا يمكن رؤيته. وحتى يبكى الممثلون عليهم أن يذرفوا دموعا حقيقية أو يلجأوا الى الحيل المسرحية المعتادة .

وحتى فى المسرحيات التاريخية كان ينبغى أن تكون الايماءات شديدة البساطة ، أما فى المسرحيات الحديثة فينبغى على الممثلين أن يكونوا طبيعيين للغاية ، ويقودهم فى حركاتهم وتعبيرات وجههم مخرج مسرحى لم يكن دوره معروفا للمسرح التراثى . وكذلك يصمم معلم لرياضة الأسلحة مشاهد المعارك بدقة ومعها حركات الملاكمة والصفع.

إختلاف موسيقاه

ولا يختلف إثنان على أن التجديد الأساسى هو التخلى عن موسيقى المسرح التراثى واستخدام موسيقى الهواة التى تحتوى نسقين رئيسيين من العروض:

– نسق الباك Bac المعبر عن الفرحة والبهجة ، وأحيانا الجلال

– نسق النام Nam المعبر عن السكينة والحزن أو الشجن .

ويناسب ابتهال الباك Bac ومسرحيات نسقه الموسيقى مثل لو تيو Luu Thuy وكيم تيين Kim Tiem المشاهد السعيدة . أما ابتهال آى Ai الحزين والمسرحيات المشتقة منه فتناسب المشاهد الحزينة . ولكى يبتهلوا ، فإن الممثلين لا يستخدمون صوت القرار حيث تختلف تقنية الابتهال هنا عن تلك المستخدمة فى المسرح التراثى . وتم كذلك إستيحاء مقامات لحنية صينية وفرنسية لتلك الموسيقى . ومن أهم المسرحيات الجديدة التى ألفت فونج سو (ندم الماضى) المكتوبة عام ١٩١٩ ، وكذلك ألف تران كوانج كوون Tran Quang Quon سلسلة من المقامات اللحنية الجديدة المشتقة من الموسيقى التراثية .

وفى عام ١٩٢٧ ، كتب عمى عدة مسرحيات من المسرح المجدد لفرقة نسائية جميع ممثلاتها من النساء الشابات ، الى جانب سلسلة من الأغنيات الجديدة التى فتحت الطريق لتأليف أغنيات سعيدة . وعلى أية حال ، تعتمد موسيقى المسرح المجدد دائما على الريرتوار الكلاسيكى لموسيقى الهواة .

أما اليوم فحال المسرح المجدد تدعو الى الرثاء. فعلى الرغم من تعدد فرقه إلا أن قليلا منها يستحق بالفعل أن يطلق عليه لقب المسرح المجدد . ومن المستحيل أن نعرف الرقم الدقيق لعدد تلك الفرق ، أما ممثليها فلم يتلقوا أى إعداد درامى ، بل اشتركوا مباشرة فى فرقة مسرحية ثم أخذوا يقومون بأدوار صغيرة . وبعد مضى وقت قليل ، وبفضل ارشادات المخرجين ونصح الممثلين القدامى ، وبفضل المجهود الشخصى و الممارسة اليومية قبل كل شىء ، يستطيع الممثل أن يقم بالأدوار المهمة . ولا يقلقنا فى هذا الشأن قلة الممثلين والممثلات والمؤلفين الكبار ، بل يقلقنا غياب شباب من المسرحيين يستطيعون يوما أن يحملوا راية المسرح المجدد.

من الضرورى إذن أن نصلح حال المسرح التراثى الفييتنامى ، وأن نحيى المسرح المجدد ، مما لن يتم بأى حال من الأحوال ، إلا بتطبيق سياسة حكومية فى هذا الشأن .

٣ – المسرح الشعبى فى فييتنام الشمالية

لقد تحدثنا فيما قبل عن مولد الـهات تشوو hat cheo فى حوالى القرن الرابع عشر ، وفقا لما نقلته لنا النصوص التاريخية ، الا أن الجذور الحقيقية لهذا المسرح ، وفقا لرأى عديد من المؤلفين ، تعتبر فى علم الغيب .[٢٢]

وحتى الآن ، لا يعرف أحد المعنى الدقيق لكلمة تشوو cheo حتى إن كانت تعنى حرفيا مجذاف ،خاصة أن الممثلين يغنون وهم يمسكون بمجداف.[٢٣] ومع ذلك فمن المحتمل أن تكون هذه الكلمة مشتقة من كلمة أخرى تم تحريفها ، هى تراو trao التى تعنى سخرية [٢٤] ؛و بذلك يكون مسرح الـتشووCheo بالضرورة مسرحا ساخرا .

وكذلك من المحتمل أن تعنى كلمة تشوو cheo التحية لاسيما أن الممثلين يحيون المتفرجين قبل العرض بأغنية أو أغنيتين .[٢٥] وعلى أية حال، نستطيع أن نعتبر الـهات تشوو مسرحا ذا جذور شعبية فى شمال فييتنام بما لا يدع مجالا للشك.

وأثناء القرنين الأخيرين ، كانت مسرحيات الـهات تشوو تعرض فى الأعياد الريفية أو فى احتفاليات النجاح الدراسى ، وكذلك فى الأماكن العامة .

وكان المتفرجون يشاهدون العرض واقفين أمام منصة ذات ارتفاع يصل الى أربعة أمتار واتساع يصل الى ثلاثة أمتار ، أو أمام ساحة أرضية حيث يؤدى الممثلون (الذى يتراوح عددهم بين خمسة وستة ممثلين)أدوارهم. وتنحصر أكسسواراتهم وأزياؤهم فيما خلفته لهم الفرق التراثية وبعض البذل البسيطة والشعر والذقون المستعارة والمراوح . وتصاحب أناشيدهم آلات الطبلة والصنج الخشبى والهارب ذى الثلاثة أوتار والفلوت الرعوية والكمان ذى الثلاثة أوتار.

ويرتجل الممثلون والممثلات أدوارهم باللغة الشعبية دون نص مكتوب (٢٦)، مع امكان تضمين بعض الفقرات من اللغة الفصحى . وفى غياب الديكورات ، ومع فقر الملابس وبساطة الايماءات، تقوم الأناشيد ذات الجذور الشعبية مقام ثراء العروض وتنوعها.(٢٧)

١- فى المواقف السعيدة تُغنى الساب Sap بتنويعاتها.

٢- فى المشاهد الحزينة تُغنى الباتهان bathan ثلاثة أشكال من: النواح ، أهمها ذلك الذى يتم فى مشاهد لحاق محارب بجيشه عابرا فوق جسر بينما تنتظره زوجته فى المنزل ، أو فى مشاهد الشك والاتهام الباطل والحنين .

٣- يغنى الممثلون فى مشاهد الحب السالش Salech بتنويعاته الثلاثة ، وأحيانا ما يغنون الـهات كاتش hat cach خاصة فى مواقف النجاح والفوز فى المسابقات ...الخ.

٤- تُغنى السامجيا Camgia والبينه تهاوbinh thao والساب جوى Sapgoi والنوى لش noi lech فى مشاهد المناقشات والاثارة والغيظ.

٥- لبعض الأدوار أناشيد خاصة مثل ادوار المهرجين و المجنونات والعجائز والرهبان البوذيين .

الابتهالات

هناك عدة انواع من الابتهالات الى جانب تلك التى تنتمى الى الـنوى فات noi vat أو اللغة الدارجة ، ومنها :

١- الـنوى لوى noi loi : ابتـهال فى ابيات شعرية ذات طابع جدى ، ويلقيها الفائزون فى المسابقات والبرجوازيون .

٢- الـنوى سوو noi Su :ابتهالات فى ابيات شعرية .

أ – سوتشوك Su chuc فى البرولوج .

ب – سوزوان Su Xuan المتسم بالفرحة .

جـ– سوراو Surau وسوساو Su Sau المتسمان بالحزن .

د– سوفان Su Van المتسم بالطابع الجنائزى ، والذى يسبق النشيد الجنائزى هات فان hat van .

٣- الـنوى لونج noi lung للمشاهد الخفيفة .

وقد استعاد الـهات تشوو hat cheo شعبيته فى الشمال حيث شجعت الدولة دراسته ونشر أناشيده ورقصاته ومقطوعاته الموسيقية ذات الجذور الشعبية . وتمت كتابة مسرحيات جديدة تستخدم السمات المميزة للـهات تشوو hat cheo ، كما زاد عدد الآلات فى الأوركسترا الخاصة به .

أما النتائج التى وصل اليها هذا المسرح حتى الآن فمشجعة ، واذا كانت كل اشكال المسرح فى فييتنام تستفيد من الدعم الحكومى فإننا نستطيع أن نأمل أن يتكون مسرح وطنى فى يوم ما تأسيسا على معطيات تراثية وعلى تجديدات مناسبة ، وهو أمل صعب المنال لكنه شديد الضرورة .

الهوامش

(١) Dai Viet su ky taan thu (الذكريات التاريخية للفييت Viet الكبير بالكامل) فى الشهر الأول من السنة الثالثة Dai tri (١٣٦٠) .أمر الملك تران دو تون (١٣٦٩-١٣٤١) الأمراءوالأميرات بتقديم عروض مسرحية فى البلاط الملكي فى اطار مسابقة فنية . وكان الملك هو الذى يحكم تلك العروض ويكافؤها.

(٢) Pham Dinh Ho: Vu trungtuy but , f 42

(٣) Dai Viet Su ky toan thu Q 6,f 26.

(٤) Pham dinh ho , op.cit. 43 .

(٥) Dao duy anh, op. cit., p. 269

(٦) Pham Dinh Ho ,op.cit., f 43

(٧) Baron :Description du Tonquin; Histoire generale des voyages, t.Ix,p. 1.02.

(٨) M.Lelievre:" Le theatre annamite", Revue France-Asie, decembre 1931,p.288.

(٩) Doan Nong op . cit., p. 26.

(١٠) Ibid .,p.27.

(١١) M.Lelievre, op. cit.,p. 291.

(١٢) Cf.ie texte complementaire sur le theatre renove,p.215-219.

(١٣) Nguyen van hanh : "Des verites qu'il importede retablir" ,La Dépeche d'Indochine,n 2739 du 21 septembre1937,p.1.

(١٤) Thanh Tam: article sur le theatre renove .journalieng doi du 4fevrier1953.

(١٥) Dao duyanh, op. cit.,p.297.

(١٦) فى المسرح الصينى ، يقتصر استخدام اللون الرمادى علي أدوار العجائز .

(١٧) إن اللغة الفييتنامية تمتلك عدة نبرات ،لدرجة أن كل مقطع لفظى يتغير معناه إذا ما تغيرت النبرة التى يقال بها.

(١٨) لم تسمح لنا الحالة الحالية لأبحاثنا بالتعرف على الأناشيد الصينية التى إشتقت منها الـهات كهاتش.

(١٩) Nguyen van hanh : "des verites qu'il importe de retablir". la depeche d'indochine , n 2739 du 21 septembre 1937,p.1.

(٢٠) Song ban:le theatre vietnamien, p.11.

(٢١) Hoang ngoc phach et Huynh Ly: Cheo va tuong (theatre populaire et theatre traditionnel),pp.8,9,10.

(٢٢) Pham duy : Hat cheo (theatre populaire). revue van nghe moi (Nouveaux arts et lettres),printemps 1960.p.5.

(٢٣) Song Ban: le theatre vietnamien, p.11.

(٢٤) Pham duy: Hat cheo . Revue van nghe moi , p.5.

(٢٥) استعاد الـهات تشوو شعبيته من جديد فى شمال فييتنام بفضل جهود التجديد والاصلاح التى قامت بها مجموعة من الممثلين وتم خلالها كتابة مسرحيات جديدة للمسرح الشعبى . ومع ذلك كانت هناك أناشيد جديدة ما زالت تعتمد على الحان تراثية .

(٢٦) حصلنا على تلك المعلومات من صديقنا لوهوبهوك Luu hu Phuoc الذى نقل الينا مذكرات الممثل ثونج فان نجو tong Van Ngu وممثل شاب آخر نجهل اسمه .

(٢٧) ما زلنا نجهل حتى الآن الأصل اللغوى لعدة مصطلحات مستخدمة فى الـ هاتتشوو ودلالاتها .

مسارح آسيا

بقلم / جون جاكو Jean Jacquot

أصبحت الكتابة الدرامية الشرقية مألوفة لدينا ، بعد مرور نصف قرن من الترجمات و من محاولات الإعداد المسرحي للنصوص المسرحية الأدبية ، ومن زيارات الفرق الآسيوية لفرنسا . وتم ذلك أيضا بفضل لجوء أولئك الذين أرادوا تجديد مسرحنا و إطلاقه خارج إطار العلبة الإيطالية بتحريره من إستعباد الإيهام ، وبالتخلي عن المحاكاة المباشرة لكي يستعيد المسرح قيمته و يستعيد التمثيل أسلوبه الفني ، الى تقنيات المسرح الشرقي الى جانب مسرح العصور الوسطى أو المسرح الإليزابيثي . من ناحية أخرى ، ومن بين العروض الآسيوية التى قدمت لنا فى السنوات الأخيرة ، هناك عروض إتسمت بأصالة شديدة لكن لم يكن متاحا للجميع مشاهدتها (مثل عروض ال نو) ، وهناك عروض كانت تسعى لإغراء الجمهور الغربى من خلال تنازلات ما ،أو كانت تحمل علامات إنحطاط فنى نزل بها الى مستوي عروض الميوزيك – هول .

من هنا وجب علينا أن نتناول الأشكال المسرحية التراثية فى آسيا بالدراسة والتوضيح، لا سيما أن فهم هذه الأشكال يعد لازما لإستيعاب التطور المسرحى هناك، و الذي تأثر بالفن الغربى من ناحية و بالتحولات السياسية و الإجتماعية من ناحية أخرى .

بمجرد أن نتجاوز إنطباع ال غرابة الأول الذى يجعلنا نعتبر المسارح الآسيوية كلها مختلفة عن مسرحنا ، نعى تعددية هذه المسارح حيث من الصعب تمييز

سمات مشتركة بين كل مسرح منها و الآخر . ومما لاشك فيه أن أول ما نلحظه هو أهمية مسرحي الهند و الصين ، إلا أن تأثيرهما على الحضارات الأخرى (حيث لا يمكن الفصل أحيانا بين التأثير الهندي و الصيني) أنتج آثارا غاية في الإختلاف . هكذا ، مثلا ، يختلف تأثير البوذية ، النابعة من الهند ،على مسرح التبت ذي الوظيفة الطقسية ، عن تأثيرها على ال نو ذي الغايات الجمالية ، وحيث تسهم المعتقدات الدينية في خلق جو الدراما و في تعريف موضوعاتها . أما في أندونسيا ، فتواصل الهندوسية إلهامها لمسرح الرقص و مسرح خيال الظل من خلال أسطورتي المهابهاراتا و الرامايانا المقدستين، وذلك على الرغم من دخول الإسلام هناك . ولايقتصر إشعاع الهند على مجالي الدين و الأدب ، بل يصل أيضا الى أسلوب الرقص مثل نموذجي جافا و بالي .

كذلك لا يقل إشعاع الصين أهمية ؛ فإسهامها في الفن الياباني قديم جدا ، حيث تعتبر رقصات البلاط الملكي bugaku (بوجاكو) و الترفيه الأكثر شعبية Sangaku (سانجاكو) نقطة إنطلاق لتطور أدى الى إبداع أشكال درامية غاية في التميز . وعلى العكس من ذلك ، نتج المسرح الفيتنامي التراثي عن استيراد شكل مسرحي قائم أصلا في الصين للدرجة التي تجعلنا – على الرغم من كونه في ذبول – نستطيع أن نتبين صلاته العديدة بالمسرح الصيني الكلاسيكي على مستويات التنظيم المادي وتقنية التمثيل و الريبرتوار . ومع ذلك ، فلا ينبغي أن نظن أن المسرح الفيتنامي ما هو إلا عبد لمحاكاة مسرح آخر ، حيث لا يمكن إنكار تميز الإسهام الفيتنامي ، خاصة في الموسيقى و الغناء .

هكذا تم إستيعاب التأثيرات الهندية و الصينية بطرق مختلفة جعلتها تسهم في أشكال متنوعة من الإزدهار الفني . و إذا أردنا أن نصف هذه التأثيرات في مجملها ، فهل نستطيع القول بأن المسارح الآسيوية تختلف عن مسارحنا بسبب الأهمية الكبيرة التي توليها للعنصر الديني ؟ على أية حال ، نستطيع أن نؤكد وجود مساحة واسعة في التدرج من المقدس الى الدنيوي ، بما أن بعض الأشكال الدرامية ما زالت تمتزج بعناصر طقسية . وفي التبت ، لايسمح لمن لا دين لهم إلا بحضور الرقصات أو فواصل التمثيل الصامت المقدمة داخل المعابد ، من بين جميع الأشكال الطقسية . وتشترك فواصل التمثيل الصامت هذه مع المسرحيات الدرامية في عدد من النقاط مرجعها إستناد الإثنتين الى خلفية مشتركة من

المعتقدات ، و الى إعتماد موضوعات المسرحيات التى صممها رجال الدين على الأساطير المرتبطة بالحيوات السابقة لبوذا .

فى الحضارات التى يصحب الطقس فيها الإهتمامات الرئيسية فى الحياة ، لا يجب أن نندهش لوجود إحتفالية تضرع الى الآلهة مرتبطة بالإستعداد للعرض ، سواء كان الأمر يتعلق بظهور مسرح مؤقت فى الهند فى العصور الكلاسيكية ، أو كان يتعلق بعروض مسرح خيال الظل فى دولة ماليزيا فى الكيلانتان كما تصفها الآنسة كويزنييه (Cuisinier) . ربما ينبغى أن نتحدث عن غياب خط واحد مشترك بين الدنيوى والمقدس ، أو عن إنتشار المقدس فى كل تظاهرات الحياة التى إمتد إليها تأثير الهند أينما كانت . (لا يفوتنى هنا أن أشير الى كل العوامل الإقتصادية و الإجتماعية التى تدفع الأمور فى إتجاه نزع صفة القدسية عن كل شيء ، و تضع إلحاح وجود الفن التراثى محل تساؤل .)

إذا تناولنا نموذج الرقص الهندى الكلاسيكى – الذى رأينا مؤديه الرائعين فى باريس – لوجدناه يشمل جزئيا التضرع الى الآلهة من خلال تمثيل أفعالها وتحولاتها فى أشكال أخرى ، أو من خلال تقديم حوار الروح المضطرمة فى العبادة مع موضوع إيمانها فى شكل يشبه الحب الإنسانى بالحب الإلهى . و تشير كل الإيماءات الرمزية التى تعلق على القصيدة المغناة – حتى إن كان موضوعها دنيوى – الى مظاهر جمال العالم كلها كما لو كانت تمتدح الخليقة . و يتطلب تقدير مثل هذا الفن – حتى لو كان تقديرا جماليا فحسب – الرجوع الى تماثيل الأديرة و رسوماتها الجدارية المرتبطة به إرتباطا وثيقا .

على عكس ذلك ، فنحن لسنا على هذه الدرجة من الوعى بوجود المقدس فى المسرح التراثى الصينى ، حيث نصدم ، للوهلة الأولى ، بتقنية الممثل و باحتلال مهاراته لمساحة كبيرة من العرض المسرحى . مع ذلك ، يبدو أن مناقشات علماء التراث الصينى فى رايومون (Royaumont) سوف تقودنا الى القول بعدم وجود أصول دينية للمسرح الصينى ، أو على الأقل بسهولة محو آثار هذه الأصول ، على اعتبار أن الهدف الأساسى من هذا المسرح هو التسلية و ليس التثقيف .

أما فيما يتعلق بـا لـ نو ، فهو يلمس فينا مستوى أكثر عمقا . ولاشك أن تبطئة العزف الموسيقى قد أضفى عليه مظهرا قدسيا لم يمتلكه فى الأصل ، إلا أنه – مع إختلافه عما هو مقدس بسبب الهدف منه – يقدم لنا رؤية للعالم تحمل بصمة المعتقدات البوذية ، وتتميز بسمو و توتر ما يغرينا بمقارنتها بالتراجيديا الإغريقية .

إذا درسنا مسارح آسيا فى علاقتها بالجمهور الذى تتوجه إليه لوجدنا أنفسنا أمام تنوع كبير فى نوعية الجمهور تماما كما يحدث فى الغرب . فقد كان المسرح الهندى الكلاسيكى يتوجه أصلا الى جمهور أرستقراطى و مثقف ؛ حيث كانت اللغة السانسكريتية تستخدم للتعبير عن الشخوص التي تنتمى الى الطبقة العليا ، وتستخدم اللغة الدارجة لتقديم أولئك الذين ينتمون الى أوضاع اجتماعية مغايرة، مما يؤكد التوجه الأصلى لهذا المسرح ، كما يعكس صورة المجتمع الطبقى الذى ينتمى إليه. من ناحية أخرى ، هناك جمهور واسع يتذوق المسرح التراثى الصينى و يقدره ، لاسيما أن القصص التى يجسدها على خشبة المسرح تعد جزء من الموروث الشعبى إنتشر من خلال المغنيين و الرواة فى الشوارع و الميادين .

و على ذلك فالحفاظ على الأشكال المسرحية الرئيسية منذ ال نو فـــي اليابان إنما يؤكد إمكانية تغير جمهور شكل درامى ما . فبعد أن كان ال نو يعرض ، فى الماضى، أمام جمهور واسع و متنوع لم يعد فى القرن السابع عشر يصل إلا للجمهور الأرستقراطى فى حين أخذ شكل جديد – وهو مسرح العرائس (mingyo-joruri) يشبع الإحتياجات الدرامية للطبقة البرجوازية التى تعمل بالتجارة . وحينما دخلت العرائس الماريونيت بدورها مرحلة الإنحسار ، بدأنا نشهد نمو الكابوكى و تطوره (مستعيرا عروض ال joruri) إستجابة لمطالب جمهور شعبى جديد.

الى جانب هذه المسارح التى وصلت الى مستوى عال من الإحتراف فى الصين واليابان ، نجد أشكالا درامية – يقوم أغلبها على التمثيل الصامت ولرقص– تعتبرها التجمعات الريفية وسيلتها للتعبير ، تلك الأشكال التى يصل أسلوبها أحيانا الى درجة جمال غير عادية ، كما هو الحال فى بعض مناطق الهند، وبالى بالطبع . بالأضافة الى ذلك ، هناك أشكال متواضعة ، بل بدائية ، من المسرح الشعبى ، التى يمكنها أن تصلح كنقطة إنطلاق لجهود التجديد التى نشهدها فى بعض البلاد مثل ال hat cheo فى شمال فيتنام ؛ و الـ Ketoprak فى جافا .

من الممكن دراسة مسارح آسيا من زاوية أخرى ؛ فالغرب يعرفها و يقدرها بطريقة مختلفة حينما يتميز العنصر الأدبى فيها و يكون ذا أهمية خاصة ، أو حينما يرتبط هذا العنصر بالتمثيل الصامت و الموسيقى و الرقص إرتباطا شديدا . و يمتلك المسرح السانسكريتى الذى لم يعد يقدمه أحد فى الهند ، قيمة أدبية تفسر نجاح ترجماته العديدة التى نجح لوينيه – بو Lugne - Poe فى تقديم إثنتين منها

على المسرح عام ١٨٩٥ ،و كانتا بعنوان عربة الصلصال (Le chariot de terre cuite) و ساكونتالا (Cakuntala) . لكن إذا كانت مسرحيات كاليداسا Kalidasa تعد من الأعمال العظيمة فى الأدب العالمى ، فإنها تفقد كثيرا عند ترجمتها ، لاسيما فى المقاطع الشعرية الغنائية التى تتخلل الحوارات . كذلك ، يبدو المسرح الهندى الكلاسيكى بالنسبة للسيد لوى رونو Louis Renou ، ومن خلال النصوص التى وصلتنا ، كما لو كان لعبة مركبة ، يكون فيها مزيج اللغات و الأساليب ، مع التداخل بين الحوار و الغناء ، و التكامل بين الرقص و الموسيقى ، فنا شاملا .

و يستحق المسرح الكلاسيكى اليابانى هو الآخر مكانة خاصة فى الأدب العالمى بفضل عبقرية مبدعى ال نو ، كانامى Kanami و ذيمى Zeami ، وبفضل تشيكاما تسو Chikamatsu الذى أثرى ريرتوار مسرح العرائس بمؤلفاته . وعلى الرغم مما يفقده النص عند الترجمة ، إلا أن ذكر الحروب أو قصص الحب من خلال شبح تعيش كان أصلا بطل هذه القصص يترك لدينا إنطباعا عميقا عند قراءة مسرحيات الـنو أما مشاهدة عرض مسرحى من هذه النصوص تقدمه فرقة يابانية فتجربة مختلفة تماما ، حيث تتضافر بحور الشعر و الترانيم ، مع المقاطع الكورالية و عزفى الفلوت والبركشن لإنتاج عمل جماعى متكامل ، بينما كل ما يبدو غريبا علينا فى النبرات والرنين الموسيقى و أنماط تقديم الغناء يضفى على العمل تميزا شعوريا خاصا .

كذلك يمتلك المسرح الصينى أعمالا كلاسيكية ذات قيمة أدبية عالية ، كما هو الحال فى الأعمال المؤلفة فى عصر أسرة يوان yuan ، وخاصة أعمال كوان هانكينج Kouan Han- K'ing الذى تم الإحتفال بعيد إشتغاله بالمسرح السبعمائة ، منذ عامين ، إحتفالا خاصا . و ينطبق هذا الكلام أيضا على أعمال مدرسة الجنوب التى ازدهرت منذ القرن الخامس عشر و حتى القرن التاسع عشر . وعلى عكس ذلك ، يتأسس مسرح بكين ، الذى عرفناه عبر عروضه فى الغرب ، على مؤلفات ذات قيمة أدبية ضحلة فى الأغلب ، وذلك على الرغم من أن ممثليه الكبار مثل مى لان – فانج Mei Lan -fang قد لجأوا الى الأدباء لإثراء ريرتوار عروضهم ، ومن أن النظام الشيوعى قد أكد على أهمية العمق الفكرى فى المسرحيات التى يتذوقها الجمهور ، ليس من ناحية الموضوعات – فهى معروفة منذ القدم – و لكن من ناحية نوعية الأداء.

فى مسرح عصر ال يوان Yuan ، كان البطل فقط هو الذى يغنى ، و كانت بقية الشخصيات تقوم بالحوار . أما فى مدرسة الجنوب ، فكانت الشخصيات كلها تستطيع أن تغنى . و فى مسرح بكين ، كان هناك تبادل بين المقاطع الكلامية والمقاطع المغناة ، و بين التمثيل الصامت و الرقص ، مع موسيقى متنوعة الجرس تساند الغناء وتضبط إيقاع الحدث .

نستطيع –إذن – أن نقول إنه حتى فى مسارح آسيا ذات التعبير الأدبى الحالى نادرا ما تغيب الموسيقى و التمثيل الصامت و الرقص ، حيث يشكلون عنصرا لا غنى للعرض ككل عنه ، لدرجة إنهم ينافسون الحوار الكلامى في الأهمية فى بعض الأشكال الدرامية . أما في الغرب ، فلا نميز بهذه الصرامة بين ما نطلق عليه المسرح الغنائي و بين مسرح الحوار العادى ، فهذا الأخير غالبا ما لا يوجد إلا فى الكتابة الدرامية الحديثة النابعة من الغرب . و يحقق المسرح التراثى عادة تركيبة قائمة على المزج بين مختلف وسائل التعبير الفنية بدرجات متنوعة . وفى حالة الرقصات الكلاسيكية فى الهند ، يحول الإعتماد المتبادل بين عناصر العرض دون معرفة المحرك الأساسى لها ، حيث يعمل كل شىء وفقا لإيقاع دقيق ينظم الشعر و إلقاءه ، كما يضبط الموسيقى و الرقص . و إذا كان المغنى يبدو فى البداية كما لو كان يدرب العازفين و الراقصين فإنه لا يتوانى أيضا عن أن يتلقى تدريبا منهم ، فالموسيقى والرقص ، و شعر الكلمة و الإيماءة يحيون بالتبادل فيما بينهم ، و بالتنافس الأبدى .

إستطعنا – إذن– أن نتوصل الى السمة الأولى المشتركة بين معظم المسارح التراثية فى آسيا –إن لم يكن كلها – و هى التأليف بين الوسائل الفنية . ومن الشائع، الإعتراف بسمة ثانية يتحدث عنها الجميع ، وهى إرتباط هذه المسارح بتشفير و تقاليد وصنعة و أسلبة خاصة بها ، لكن ينبغي تحديد معنى كل من هذه المسميات عند تطبيقها في آسيا . وعلينا أن نتساءل إذا لم تكن التقاليد الدرامية الشرقية تصدمنا لأننا لم نألفها ، بل لأنها تكاد تتعارض مع ما اعتادنا عليه من تقاليد المسرح الغربى التى صارت جزء من طبيعتنا . وإذا كان المسرح الشرقى يتميز بقلة إهتمامه بمحاكاة الواقع مباشرة ، فيجب أن نعرف إذا كان يضعنا بهذا فى عالم مصطنع لاطائل من ورائه ، أم يجعلنا نلمس حقيقة ذات عمق .

ترجع أهمية ال بهاراتيا ناتيا ساسترا Bharatiya Natya Castra الى أنه أقدم بحث فى الفن الدرامى عثر عليه فى آسيا وهو فى حالة جيدة ، كما إشتقت منه

نظرية البنَاء و الأداء كلها فى الدراما الكلاسيكية الهندية . و نندهش للوهلة الأولى أن تعاليمه قائمة على تصنيفات شديدة التطور ، تشمل الأنواع الدرامية ، ومختلف أنماط البطل و الشخوص الأخرى ، و كذلك أنواع ال رازا Rasa ، ألا وهي – في تعريف بسيط – نوعية الإحساس ، أو الحالة الروحية المرتبطة بالمتعة الجمالية فى كل مسرحية .

و يذكرنا الاستخدام الرمزى لألوان خلفية العرض ، و التى ينبغى أن تتوافق مع الإتجاه العام للأحداث بممارساتنا المسرحية فى العصور الوسطى ، و كذلك تذكرنا بها الملابس و الماكياج ، حيث تحددان النمط الإجتماعى للدور و شخصيته، و حيث نجد مرادفا لهما فى المسرح التراثى الصينى . ولا يستغرب هذا الاستخدام الرمزى فى المسرح إذا ما وضعناه فى سياق الحضارات التى تتمتع فيها الفئات الاجتماعية المختلفة بثبات و استقرار ، و تتميز كل منها بعلامات خارجية محددة . وإذا كان التقسيم الإجتماعى للشخوص فى المسرحيات قائما على التقسيم الفعلى فى الواقع ، فإن ذلك يعنى إكتساب هذا التقسيم قيمة التقليد الدرامى الثابت، و الذى يشبه وضع أنماط الكوميديا دى لارتى Commedia dell arte ، لاسيما أن الباحثين الأوروبيين يرجعون إليها عند وصفهم لما يرد من حوار فى لهجات ولغات غير اللغة السانسكريتية الخالصة .

و يعتبر وصف الأنماط المختلفة للأحداث و للشخوص فى ال نتيسا سا سترا Natya Castra – و المرفق ببيان مبادىء تأليف الأنواع الدرامية المختلفة – أكثر أهمية من تشفير علاماتها الخارجية الذى تقتصر قيمته على داخليات أسلوب العرض.و يسمح هذا الوصف بتعريف شروط الإبداع الدرامى حيث تتضافر المكونات المسرحية فيما بينها لتكوين كل متجانس و فعال ، يمكن إرجاعه الى التجربة الإنسانية فى الواقع كما تؤكد ذلك نظرية الرازا rasa . و ترتكز هذه النظرية على تحليل نفسى دقيق للحالة الشعورية التى تضفى نبرتها على كل عمل، و لأسبابها و آثارها ، و للعلاقات بين الشخصية التى تمر بإحساس أو شعور ما بكل مترتباته ، و الممثل المفترض فيه أن يحسها و يوصلها الى الجمهور ، والمتفرج الذى يشعر بأحاسيس دون أن تقع عليه نتائجها ، وكل ذلك داخل عملية الإشباع الجمالى .

ولانستطيع فى الغالب أن نحكم على قيمة هذه التعاليم النظرية فى الدراما الكلاسيكية الهندية ، إلامن زاوية المستوى الأدبى للأعمال . و على العكس من

ذلك ، نستطيع أن نتأكد من فعالية الأداء في الرقص الكلاسيكي حيث تتعاقب الرقصات الخالصة مع الرقصات الدرامية ، لأنه نتاج تراث كامل وضع بصمته عليه ، حتى إن لم يكن إستوحاه مباشرة . و تعتمد ال ناتيا سا سسترا Natya Cas-tra في الحقيقة على الرقص الذى تحاول جميع وسائله أن تحقق ال رازا rasa ، سواء من خلال الشعر أو الموسيقى أو حركات الراقصين . ومما يصدم المتفرج الغربي غير المتسلح بمعرفة كافية عن الراقصين الهنود المهرة ، التحكم الكامل في الحركة و الجسد ، و الذى يتطلب تدريبا صارما و طويلا . و ربما كان من غير الملائم الحديث هنا عن المهارة الفردية حيث لكل وسيلة في العرض غاية جماعية . ويتوفر لدى المؤدى مخزون مركب منَ الإيماءات و التعبيرات التي يستخدمها كما لو كانت لغة ، لكل مفردة فيها تأثير محدد يعرف الراقص جيدا كيف يصل به الى الكمال . مع ذلك ، لا يعتبر المؤدى هنا بمثابة إنسان آلى ، فشخصيته لا تمحى بل تضع نفسها في خدمة رسالة معينة ، و تصبح أداة لتكشف حقيقة ما .

ولا توجد أبحاث عن الفن الدرامي الصيني على القدر نفسه من أهمية ما نجده في الهند أو اليابان ، حيث يقتصر ما نعرفه من الأبحاث الصينية على التقنية في العرض . و مع ذلك ، يتفق الأوروبيون المعجبون بهذا المسرح – عندما تتيح لهم معرفتهم الطويلة به أن يتحدثوا عنه بوصفهم علماء به – على أن قدرته على الإغراء تكمن في كمال أداء الممثل ، أى في قدرته على القيام بمجموعة من الإيماءات والحركات التي تأسلبت من خلال تراث طويل . و يفسر لنا ذلك (على الأقل حتى اللحظة التي أصبح النظام الجديد فيها يتطلب تقاليد أفضل للعروض) عدم اكتراث الهواة الحقيقيين بكل ما يمكن أن يشوش على تركيزهم (مثل عمال المسرح الذين لا يعبأون بما يجرى على خشبة المسرح ، أو مثل حركة الجلوس والقيام في الصالة) حيث كانوا مندمجين الى أقصى درجة في تفاصيل أدائهم الواثق من نفسه ثقة ريشة الرسام الصيني القدير الذى يحفر على الخشب أو الذى يجمع أوراق الزهور و يزينها .

و تعتبر أبحاث زيمي Zeami السرية ثمرة تأملاته حول فن ال نو ، وهي تأخذ شكل نصائح عملية تسمح بالتمييز بين التجربة المفيدة و التجربة الجامدة .

و تكشف هذه النصائح عن معرفة عميقة بعلاقات الممثل و الجمهور ، كما تؤكد على ضرورة إختيار المسرحيات و نوع الأداء للجماهير المختلفة بهدف

تحقيق توازن متجانس بين هذه العناصر الثلاثة للعرض . لكن ، و من خلال تعريف الدرجات التسعة للطبقات الجمالية ، يبدو زيمى Zeami مهتما جدا ليس فحسب بكمال أداء هذه العناصر الثلاثة، لكن بكمال مطلق نادرا ما يصل إليه أحد كما يشير عنوان مثل إنتقال وردة الأداء الى اعتبار النجاح كل مرة بمثابة شيئا لذيذا و هشا .

يبدو – إذن – أن المسارح الرئيسية فى آسيا ، بخلاف إشتراكها جميعا فى تنوع واكتمال وسائل التعبير الفنى (الموسيقى و الشعر و الرقص و التمثيل الصامت) ، تشترك أيضا فى السعى الى الكمال فى الأداء بمساعدة مخزون من الصيغ تتطلب كل منها تحكما مطلقا . ولا يتوقع المتفرج من الممثل مجرد تجسيد النص بإخلاص ، بل أيضا تنفيذ كل نبرات الصوت و تعبيرات الوجه و إيماءات اليدين وحركات الجسد بأمانة شديدة ، كما لو كانت مكتوبة فى نوتة موسيقية . وعلى الرغم من ذلك ، نستطيع أن نرى على الفور أن الممثل الشرقى ليس هو من يمتلك بالأساس هذه المجموعة من الصيغ ، لكنه من يستطيع أن يربط و يوفق فيما بينها حتى تكون لغة حية ، تلك اللغة التى لا يمكن أن تحيا – أيا كانت صنعتها – إلا إذا كانت تصور الحياة الواقعية ، أو تمس المصادر العميقة للشعور عند المتفرج .

و يهدف إعطاء الأولوية فى المسرح الشرقى الى متطلبات الأسلوب قبل محاكاة الطبيعة الى إغراء أولئك الذين يعترضون -فى أوروبا – على الإسهاب فى الطبيعية أو على إساءة استخدام الزينة ، ويسعون بالتحديد نحو الأسلوب . ولاحاجة بنا للقول أن التقاليد المسرحية فى حد ذاتها ليست جذابة فى شىء ؛ فاستخدام الماكياج باللون الأصفر للإشارة الى القسوة ، أو استخدام الملابس باللون الوردى للتعريف برجل عسكرى قديم ، لا تمثل فى ذاتها شيئا مدهشا . وكذلك فالصعود فوق مقعد مشيرا الى الصعود فوق قمة جبل ، أو الإهتزاز فوق حصان وهمى ، إنما يستمتع بهما الأطفال الصغار فقط إلا إذا كانوا يعرفون إنه لا يجب إعطاء أهمية أكبر من اللازم للأشياء الثانوية فى المسرح . مع ذلك ، فالمسارح الشرقية ، تعطى – من خلال أعظم تظاهراتها– دليلا على أن كل فن عظيم ينبغى أن يبحث عن الحقيقة العميقة خلف المظاهر الأولية . ومما لا شك فيه ، أن هذا ينطبق تماما على مسارحنا فى الغرب ، حتى إن كان للأسيويين طرقهم الخاصة للوصول الى هذه الحقيقة . و إذا كان دور البطولة النسائية فى عرض صينى يلعبه ممثل ، فى حين

تلعب ممثلة دور البطولة الرجالية ، فإن ذلك يشير الى خصوصية التعبير الصينى ورقيه فى هذا المجال . ووراء المفارقة التى تجعل رجلا يعبر عن الأنوثة من خلال الفن بشكل أكثر إقناعا من تعبير المرأة الطبيعى عنه، فكرة نظرية صائبة ؛ أفلا تفشل بعض الممثلات فى أداء شخصية جولييت أحيانا بسبب صغر سنهن وقلة نضجهن بالنسبة لهذا الدور ؟

وهناك مثال آخر لهذه المفارقة الجمالية فى الشرق . فقد تمكننا من مشاهدة فيلم فى رايومون Royaumont عن مسرح العرائس فى أوساكا ، حيث كان منظر العروسة الضخمة يحركها شخص دون أن يراها ، و بمساعدة آخرين يرتدون ملابس سوداء ويغطون وجوههم بغطاء فيه ثقبين للعينيين ، فى حين يعلق شخص آخر على الأحداث، أو يلقى بصوته عبارات خاصة بهذه العروسة بمصاحبة عازفين موسيقيين ، منظرا مدهشا فى حد ذاته . و كانت العروسة تبدو كما لو كانت مستقلة بذاتها أو كما لو كانت كائنا بشريا تصارعه الأقدار عندما تتحكم فيها أيدى محركيها . ومن الجدير بالذكر أن هذه العروسة المصنوعة من الخشب والقماش كانت تجسد أكثر الأدوار تعبيرا عن المشاعر الفياضة و عن اللحظات العاطفية ، حتى بدت كما لو كان لها قلب ينبض . وهكذا ، وبعد أن كانت محاكاة البشر هدفا من أهداف مسرح العرائس ، أصبح مغريا للمثل نفسه أن يحاكى العروسة الخشبية التى تقلده ، وقد مر ممثلو الكابوكى بهذه المرحلة أثناء تطور مسرحهم ، حينما كانوا يستعيرون عروضهم من عروض مسرح العرائس .

مما يشهد على قدرة مسارح الشرق على التحول من نمط الى آخر ، تطور الكابوكى من خلال ما استوحاه من مسرح العرائس ، و عثوره – بعد ذلك – على أسلوب خاص به ، و إثراؤه عروضه بأعمال قوية و متميزة ، مثل أعمال موكوامى Mokuami فى القرن التاسع عشر . وفى أيامنا هذه ، نرى المسرح الشرقى يستوحى من المسرح الغربى تقنيات الإخزاج و تصميم خشبة المسرح ، مما يقدم دليلا على حيويته ، مثلما فى أعمال كينوشيتا Kinoshita حيث تجد المشكلات المطروحة على الوعى اليابانى اليوم تعبيرا دراميا لها .

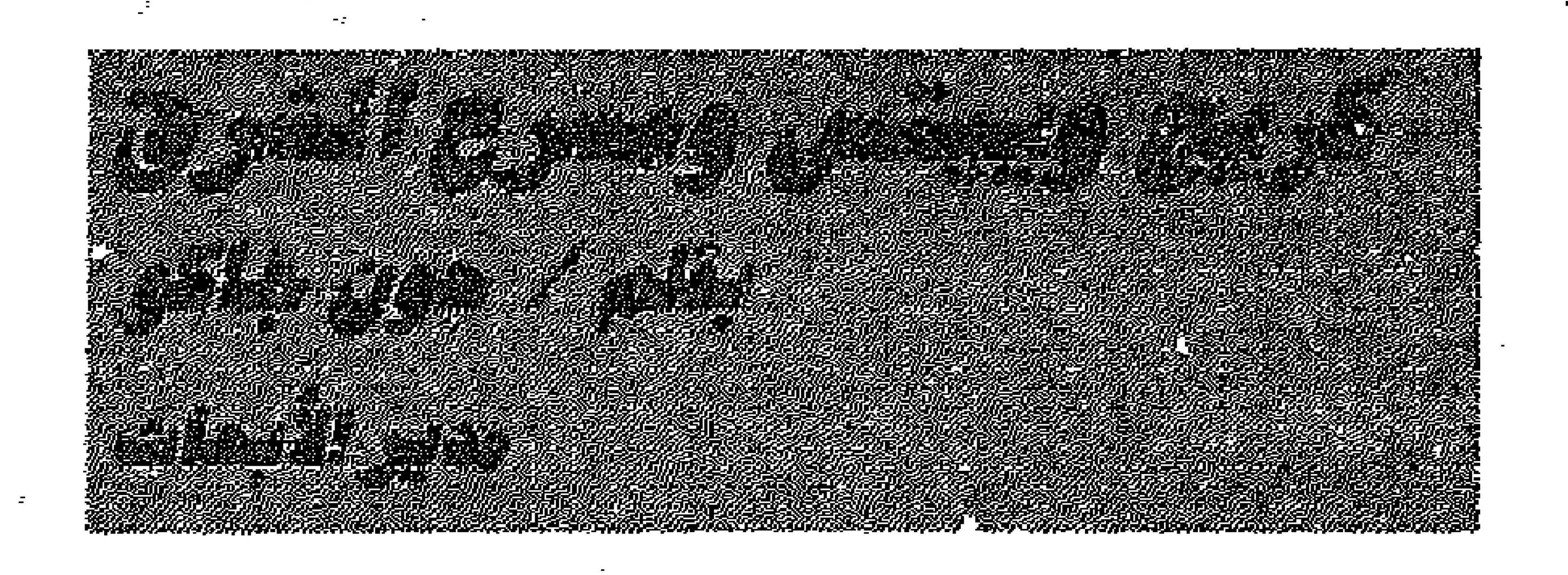
و بناء على الإحتكاك مع الغرب أيضا ، تشكلت مسارح حديثة فى الهند والصين يهمنا أن نتعرف على أعمالها و ظروف نموها . و حتى نحصر المسألة فى المسارح التراثية ، علينا أن نتساءل عن مستقبلها فى قارة ما زالت تطرأ عليها

تحولات عميقة،وتحول مشكلة رفع مستوى المعيشة فيها دون الإهتمام الجماهيرى بالمسائل الجمالية . لنقل أولا أن تأكد الوعى القومى فى هذه البلاد ، و حصولها على الاستقلال قد لعبا دورا فى مصلحة المسارح التراثية ، حيث كان من المهم تأكيد إستمرارية التعبير الفنى عبر العصور ، و إحياء الأشكال الفنية المهملة .

و تستطيع هذه الأشكال الفنية نفسها أن تصبح وسيلة رائعة للتبادل الثقافى ، فعروض الرقص الكلاسيكى الهندى ، الذى تم إحياؤه ، هى بمثابة رسول للحضارة الهندية . ومع ذلك ، فربما تؤدى مجاملة ذوق الجمهور الغربى الى تنازلات تجر الندم . فقد شاهدنا مؤخرا ، من خلال برنامج عروض لا غبار عليها، راقصا هنديا شابا يرقص الـ كاتاكالى Khatakali بمصاحبة موسيقى توصيفية تذكرنا بأسوأ نماذج الموسيقى التى تدعى إنتماءها الى الشرق بهدف الربح المادى ، مثل موسيقى كيتيلبى Ketelby . و كذلك شاهدنا عروضا ضعيفة المستوى ، كان هدفها الوحيد الحصول على تدعيم رسمى من باريس لتقوم بجولة فنية فى أكبر القاعات الموسيقية بأوروبا .

لقد صُدمنا فى هذا الوقت لدرجة التدمير و الهدم التى يمكن أن تطول تراثا قديما بكل قيمته و نبله . و لاشك أن هناك مشكلات و تساؤلات بلا إجابة جاهزة تواجه أولئك الذين يحفظون فنا مثل هذا يرجع الى عصور بعيدة ؛ فهل يقتصر دورهم على مشاهدته و هو يتخلخل ، و الى أى مدى يستطيعون تجديده – دون خيانته – و ملاءمته لأوضاع الحياة الحديثة حيث يتكثف التبادل الثقافى كل يوم عن ذى قبل...

كان الهدف من هذه الورقات القليلة التذكير بثراء الدراما التراثية ، وحتى إذا كان كل ما فيها يهدف الى كمال الأسلوب فذلك لا يمكن له أن يجمدها عند نقطة واحدة . وقد اجتهدنا لنوضح أن صيغ هذه الدراما هى بمثابة عناصر لغة إنسانية ، لا نهاية لقدرتها على المزج و التأليف .



يكفي أن ننظر الى مجموعة أعداد مجلة قناع Mask التى حررها أدوارد جوردون كريج حتى نتأكد من إهتمامه الممتد بمسارح آسيا ، بل وبفنونها بشكل عام .وتشهد على ذلك عشرات الدراسات والكتب التى كرست لعرض كتاباته بالإضافة الى مقالات موثقة مصحوبة بصور لإعماله . وتشترك جميع هذه الدراسات والكتب والمقالات فى أنها تقدم لنا المعلومات الخاصة بكتابات كريج وتعلق عليها وفقا لروح التحديث المسرحى الذى كان يسعى هو الى تحقيقه . ومما يجده كريج مثيرا فى المسرح الأسيوى هو نقاط إلتقائه بالفن المقدس ، ووفائه الى التراث و إهتمامه بتجاوز محاكاة الواقع الحرفية ، أو غير المجهزة ، بغية الوصول الى الأسلوب . ومع ذلك تتضمن مجموعة أعداد القناع The Mask أحاديث لشرقيين يتطلعون الى قطيعة مع ماضيهم والى إنتماء للمدرسة الغربية فى المسرح ففى عدد إبريل لعام ١٩١٢ من هذه المجلة ،نجد مقالة ل شيكو تسويوشى Sheko Tsubouchi تكشف عن حيرة جيل من الشباب لم يعد يرضيه مسرح الماضى فى اليابان التى تم تحديثها، إلا أنه لا يستطيع أن يكتفى بالمحاكاة الحرفية والساذجة للمسرح الغربى الأجنبى الغريب على ثقافته أما الحل ، فيجده فى بذل مجهود مزدوج لتمثل المسرحين ، ويقول :

ألا يستحسن أن يموت الماضي دون أن يؤثر علينا بدلا من أن يخنق روحنا الشابة ؟ وإذا كان ينبغي للماضي أن يؤثر علينا ، فإنه يجب أن يتأثر أولا بروح العصر الجديد . لذلك فنحن ندرس فنونكم ونقلدها (...) ولاشك أننا لا نبغي أن نهجر فنوناا التراثية، لكننا نريدها أن تتمثل الروح الجديد . ولعلكم ترون أن مشكلتنا مزدوجة ، فعلينا في المقام الأول أن نتمثل فنونكم وفقا لحسنا القومي ، ثم علينا بعد ذلك أن نعود الى فنوننا بروح وبوجهة نظر جديدين حتى تؤثر علينا تلك الفنون بدورها من جديد . بذلك فقط ، يمكن أن يولد فن قومي جديد .

لعل ذلك ما فعله فيما بعد مؤلفون مثل كينوشيتا Kinoshita ، إلا أنه في عام ١٩١٢ ، لم يستطع تسوبوشي أن يستنتج تلاحم الفنين ، حيث أصبح الغرب يعرض الـ نو بينما الشرق يقدم مسرحيات إبسن Ibsen . ومع ذلك ،بدا الإعداد الذى تم عن مسرحيات غربية محبطا ، كما ثبت أنه من الصعب نقل الشخوص والمواقف الى السياق الشرقي . وأدى السعى الى التخلص من عدم توافق تلك المسرحيات مع المجتمع الشرقي الى كتابة مسرحيات جديدة منبثقة عنها :

إن الأشياء الوحيدة التى يمكننا أن نتعلمها من أعمالكم المسرحية هي المبادىء والتقنية . ومع ذلك ، ينبغي أن نقارن تلك المبادىء ، وهذه التقنية ، بما تحتويه أعمالنا قبل أن نتمكن من تبنيها للتعبير في شكل درامي عن العواطف و المواقف الجديدة الخاصة بحياتنا . (١)

خرج كريج من هذا المقال المتنوع في أفكاره بعبارة مهمة ، ألا وهى : فليمت الماضي بدلا من أن يخنق الروح الجديدة . فقد أبدى قلقا من تزايد عدد الشباب الأسيوى بأوروبا ، ومن تهافتهم على تقليد فنون الغرب ليس بمبادرة منهم ، وإنما مدفوعين من حكومتهم نحو ذلك . وقد كتب قائلا : إذا كانت تلك الروح الجديدة التى تملؤهم هي روح التجارة والصناعة ، وإذا كانوا ينكرون آلهتهم القدامى ، فلا جدوى من أن ننتظر من الشرق أى فن .(٢)ولم تسفر محاكاة فنون الصين أو اليابان من قبل الأوروبيين عن نتائج أفضل من ذلك ،كما كتب كريج فيما بعد عن الـنو قائلا:

لن نكسب شيئا – على عكس إدعاء البعض – من المحاكاة الحرفية والساذجة لهذا الشكل المسرحي القديم أو ذاك ، أو من محاكاة رموزه أو مواضعاته أو أزيائه ؛بل نستطيع أن نتوصل الى شكل جديد يلائم مسرحنا في المستقبل بأقنعته ورموزه

وقوانينه الخاصة إذا ما بحثنا فى الروح التى تعبر عنها تلك الأشكال الخارجية وتلك الأكسسورات ، تلك الروح التى ربما تشجعنا على الطريق السليم أو تحذرنا من أن نحيد عنه . (٣)

ولا يتعلق الأمر هنا بتاتا بتوصية مبهمة من كريج ، بما أن مقاله هذا مصحوب بخريطة وتوضيح لإرتفاع خشبة مسرح الـنو ،مما يبين تجهيز قاعة المتفرجين بما يجعلها تحيط بالخشبة المسرحية من ثلاث جهات ، كما يشير الى مفهوم العلاقة بين الممثل و المتفرج في هذا المسرح – وهو مفهوم قريب من مفهوم المسرح الإليزابيثى لتلك العلاقة – والذى لعب دورا كبيرا فيما بعد فى تجديد خشبة المسرح في الغرب . عامة ،كان كريج يأمل أن يجد فى آسيا ما كان تسويوشى يبحث عنه لدى الغرب ،أى مبادىء وتقنيات يمكن إستلهامها وليس نماذجا يمكن محاكاتها .

وفيما بعد ، سخر كريج ، عند رؤيته ألبوم لأقنعة الـنو، من المتحمسين الساذجين الذين لا يفهمون أى شىء ويعتقدون أنه يكفى إستخدام قناع فى مسرحيات إسخيلوس أو سوفوكليس حتى تبعث التراجيديا اليونانية من جديد، فهم لا يعرفون أن النقل لا يؤدى الغرض بل ينبغى العثور على روح البعث و التجديد نفسها. كلنا يعرف الجاذبية الممتدة التى تمتلكها بدائل وجه الممثل أو جسده ، مثل القناع والماريونيت ؛ وهى جاذبية مارست تأثيرها على كريج ،بل وعلى جيلين أو ثلاثة من رجال المسرح من خلاله وتحتل الأقنعة والماريونيت الشرقية مكانا هاما فى مجموعته المسرحية التى عرضها فى زيورخ عام ١٩١٤ . وفى هذا العام نفسه، شملت مجموعة أعداد القناع The Mask دراسات عن عرائس مسرح أو ساكا وعن عرائس يافا مصحوبة بمقالات عن مثيلاتهافى إنجلترا وفينيسيا ، بل أن كريج صنع لممثليه هؤلاء المصنوعين من الجلد أو الخشب رقائق من اللوحات تحميهم . (٤)

ويمدح أحد المشاركين فى القناع الرواة ومحركى العرائس فى مسرح عرائس أوساكا، فهم فنانون كبار يمحون أنفسهم وراء شخوص من خشب ، ويقول لا يحتاج أمهر محركى العرائس أن يضعوا أقنعة سوداء لأنهم يعرفون كيف يمحون من على وجوههم كل أثر لشخصياتهم ، فتبدو بلا إحساس مثلها مثل الأقنعة. (٥)

وفى العدد نفسه ، دافع كريج بحماس عن ممثلة يابانية عرضت فنها فى أوروبا وقامت بأداء مشهد صامت للإنتحار بجميع تفاصيله الرهيبة . ولا يتساءل

كريج إذا كان العنصر العاطفي و الميلودرامي في ريبرتوار عروض الـ بونراكـو bunraku ، والواقعية التي يميل إليها أداء العرائس المتحركة ، قد أسهما في إنتاج حس من الحقائقية * لدى الممثلين الآدميين ، وصل الى أقصى درجاته لدى تلك الممثلة . بل ينتهز تلك الفرصة ليثبت رد فعله الحاد تجاه الواقعية التي كانت ما تزال متفوقة في الغرب . ويقول : لا ينبغي على المسرح أن يصور لنا هذه الحياة و أوجاعها ، بل ينبغي أن يثير داخلنا الحنين الى مالا ينتمي لهذا العالم . (٦)

وكلنا يعرف أن هذا المفهوم المثالي قد وجد تعبيرا في شكل مفارقة في مقال كريج عن الممثل والـ فوق-ماريونيت ، الذي يكرسه للحديث عن الممثل الذي لايستطيع أن يصل الى مستوى الفن لأنه يترك نفسه للعاطفة كي تقوده وينقل الواقع حرفيا . وحتى يخرج المرء من هذا المأزق ، عليه – من وجهة نظر كريج– أن يسلم نفسه لعمل الإبداع الأصيل ، و أن يبتكر أسلوبا في التمثيل يتكون أغلبه من إيماءات رمزية بهدف العثور على أسلوب يكشف تحديدا عن جوهر الأفعال والعواطف الإنسانية بدلا من أن يكون محاكاة فجة لها .

يضع كريج الماريونيت في مواجهة الممثل المعاصر ، فالماريونيت هي سليلة أوثان حجر المعابد ، وهي صورة متدنية لإله ،كما يعيد الى الأذهان الدور المقدس الذي لعبته تلك الصور المتحركة في مصر والهند قديما . وإذا كان يكتفي – فيما يتعلق بمصر– بذكر وصف أعياد أوزيريس وفقا لهرودوت ، فإنه يسترسل في إرتجال شعـري يشبه والتر باتر Walter Pater ليثير فكرة مشاركة الماريونيت المقدسة ، في الهند القديمة ، في إحتفال كان بمثابة تمجيد للخلق ، وفعل قديم من أفعال النعمة الإلهية ، و أنشودة وافرة الحيوية عن الحياة ، بل وعن الوجود المستقبلي فيما وراء ستار الموت .

وقد كان إحتفالا تُقدم خلاله رموز كل ما في العالم وما في النيرفانا الى جموع المتعبدين

ويبدو أن كريج هنا كان يستوحي نظرية ما عرضها بيُشيل Pischel أيضا (Die Heimat des Puppenspiels, 1902) وهي نظرية تقول بعودة أصل دراما الـ هنيدو hindou الى الماريونيت ، كما تقول أن الإسم السانسكريتي الذي يعني مخرجا

---

* Verisme : مذهب مدرسة أدبية وموسيقية في إيطاليا في أواخر القرن التاسع، تدعو الى تمثيل الحقائق برمتها على غرار المدرسة الواقعية في فرنسا .(المترجمة)

مسرحيا ، وهو سوترادهار Sutradhara ، ربما يعنى أيضا ذلك الذى يمسك بالخيوط ويعرض الماريونيت ، وليس ذلك الذى يحمل الحبال أو معمارى خشبة المسرح . وعلى أية حال ، فقد ظهر مقال كريج هذا للمرة الأولى فى القناع The Mask فى عدد إبريل عام ١٩٠٨ ، قبل أن يدمجه فى كتابه عن فن المسرح ، وتتم ترجمته الى لغات عديدة ،مما أسهم فى الحفاظ على نوع من أنواع التعامل الروحانى مع الماريونيت . كما أسهم فى ذلك تأكيد جاستون باتى Gaston Baty – فى الكتاب الذى كرسه للماريونيت بالتعاون مع رينيه شافونسRene' Chavance – (٧) على أصلها المقدس وسمتها الدينية التى ما زالت تحتفظ بها فى بعض مناطق آسيا.

ويعتمد أنا ندا كو أو مارا سوامى على هذا المقال المشهور محاولا إثبات أن أداء الممثل الهندى ينتمى الى أداء الـفوق– ماريونيت مثلما عرفها كريج بطريقة رائعة . وقد تم تشفير هذا الأداء بالكامل وفقا لتراث تم تمثله خلال تقاليد صارمة إعتبرها كريج لا تتفق مع حرية الإنسان ، تلك التى تجعل منه خامة غير ملائمة لفن المسرح . ويهتم كوأوماراسوامى الذى أسهم كثيرا فى نشر المعرفة بفنون الهند فى الغرب وتقديرها ، بتوضيح كيف أن الممثل الهندى – بفضل إعداده – لا يسمح لنفسه بالإستسلام الى صدفة الإحساس اللحظى ، بل كيف أن الموسيقيين والرسامين والنحاتين، إذا أردوا أن ينبغوا فى فنهم ، يفرضون على أنفسهم تقاليد صارمة مساوية لتلك التى يفرضها الممثل على نفسه . ويؤكد على ترادف الإيماءات الرمزية ، فى الهند فى الفنون التشكيلية وفى الطقس الدينى و الصلاة ، وفى أداء الماريونيت أو الراقصين . (٨)

وبالطبع ، تأثر كريج بتلك المقولات بماأن العدد التالى من القناع إحتوى على فقرات مصورة من كتاب كوأوماراسوامى فنون وحرف الهند وسيلان The Arts and Crafts of India and Ceylon عن الإيماءات الرمزية المعتمدة على اليدين ، وعن تعبير الحركة والسكون فى صناعة التماثيل المقدس ورقص الهند . (٩)

بعد ذلك بعشرة أعوام ،قدم عرض كتاب لـتشو كيا–كين Tchou Kia -Kun مصحوبا بصور لأيا كوفليف Iacovleff ، فرصة جديدة لـ القناع للهجوم على الواقعية ، فالممثلون الصينيون يتصنعون إلا أنهم لا يتصنعون الطبيعية ، إنهم يضعون الماكياج لا لكى يشبهوا الصينيين فى الحياة العادية ، ولكن لكى يشبهوا شخوص المسرح المنتمية الى عالم غير واقعى . (١٠)

منذ بداية هذا القرن ، أولى ويليام باتليرييتس William Butler Yeats إهتماما عميقا بأعمال كريج ، ودافع عنها بحماس . وقد لفت إنتباهه إخراج كريج مسرحية Didon et Enerم ديدون و إينيه لبورسيل Purcell (فى لندن ، مايو ١٩٠٠ ومارس١٩٠١) فسعى ليلحقه بالعمل فى دبلن (١١)· وفى خطاب كتبه ييتس فى لندن فى ٢٠ نوفمبر عام ١٩٠٢ ، دعا ييتس كريج لقراءة إحدى مسرحياته وتحدث إليه بإعجاب شديد عن الجمهور الشعبى للفرقة الإيرلندية حديثة التأسيس والتى تمركزت بعد ذلك بسنتين فى Abbey Theatre مسرح الدير (١٢)· أما عدد أكتوبر عام١٩١٠ من القناع فكان يضم دراسة المسرح التراجيدى The tragic theatre لييتس والتى تم إستخدامها فيما بعد كمقدمة لكتابه مسرحيات من أجل مسرح أيرلندى Plays for an Irish Theatre (وهى فتاة الأخزان Deirdre والساعة الزمنية The Hour-glass وعلى شاطىء بييل On Baile's Srand الذى ظهر مصحوبا بصور لعروض كريج .وتعتبر تلك الدراسة ذات أهمية مزدوجة ، فهى أولا تعرف الفن التراجيدى بطريقة موجزة ، فتقول بأنه لا يكمن فى تصوير الشخوص بل ينبغى أن يكون مؤديا الى لحظة تأمل خالصة ، والى فى إغراق الغنائية يهدم الحواجز الفاصلة بين الإنسان وشبيهه .

وثانيا ، تدين أى جهد يسعى الى إثارة الإيهام بالواقع بواسطة الديكور ، وتصف ماكيت لكريج يسمح – بفضل نسق من الشاشات المتحركة تحل محل الديكورات – بتعديل وضع خشبة المسرح واللعب بسهولة بالضوء والظل . وقد إستخدمت تلك الشاشات للمرة الأولى على مسرح الدير فى يناير عام ١٩١١ (١٣) عقب إعادة عرض الساعة الزمنية The Hour- glass ، وأكد ييتس فى مناسبات عديدة على أهمية تلك الثورة الخاصة بفنون الإخراج التشكيلية ، خلال ندوات وحوار أدلى به بمناسبة إفتتاح معرض لكريج فى دبلن (١٤).وكذلك فى دراسة بعض المسرحيات النبيلة من اليابان (١٥) Certain Noble Plays of Japan وهى دراسة معاصرة لأولى مسرحياته المستوحاة من الـنو بعنوان At the Hawk's Well عند بئر الصقر (١٩١٦)، حيث يشير من جديد الى أن إستخدام ستار أو شاشات من تلك التى فى مسرحية كوب –الساعة، The Hour - glass يميل الى تبسيط الأشياء بما يعلى من قيمة صوت الممثل لا غير .

من المرجح أن تكون مجلة القناع The Mask قد أسهمت فى توجيه فضول ييتس نحو الـنو ، إلا أن الأمر لا يتعلق بتأثير مخرج على شاعر بقدر ما يتعلق

بتجمع من وجهات النظر و إختلاف الإهتمام بهدف الوصول الى شكل تعبيرى يبعد عن الواقعية . أما الظروف المباشرة التى حددت تطور القصيدة الدرامية عند ييتس، فهى معروفة للجميع ، كان مهتما بترجمتى الـنوالتى قام بها أرثر والى Arthur Waley وإنست فينولوسا Ernest Fenollosa (حيث عالج عيذرا باوندا Ezra Pound الأسلوب فى الحالة الثانية) ؛ وإستقى ييتس وباوند معلوماتها عن الـنو من شاب يابانى ، هو ميشيو إيتو ، جاء الى لندن لدراسة الفن و الرقص ولم يكن على معرفة كبيرة بالـنو، ولا كان يقدره كثيرا ، إلا أن باوند نجح فى أن يعديه بحماسه للـنو وحثه على دراسة الأعمال اليابانية عنه . (١٦)

ولا يهم كثيرا إذا كان ييتس قد تعرف على الـنوبطريقة غير مباشرة ، فقد كان يعرف عنه قدرا كبيرا يسمح لـه بتمييز المعلومات التى كانت بين يديه – حتى إن كانت من خلال ترجمات ربما تكون غير أمينة – ليلمس فيها صفة الـنو الشعرية وروحه وأسلوبه الذين ينمون عن شكل فنى كان ييتس يميل إليه منذ فترة طويلة ، ووجد فيه تشجيعا لدفع مفاهيمه الدرامية الخاصة حتى نهايتها . ولا تعتبر تلك الفترة الإبداعية الجديدة فى حياته و التى أدى إليها إكتشافه الـنو بمثابة قطيعة مع إنتاجه المسرحى السابق . فأثناء السنوات التى كتب فيها أعمالا بهدف الوصول الى مسرح شعبى يناضل من أجل الحركة الدرامية الإيرلندية ، كان يؤكد على ضرورة إصلاح المسرح إصلاحا يعتمد على مبدأين جماليين حددهما فى مناسبتين مختلفتيين ؛ أحداهما هوتفضيل الإنشغال بالحقيقة وبالجمال على الدعاية وعلى المشاعر القومية أو الطائفية ، رالآخر هو إعطاء النص أهميته السابقة ومستواه الشعرى السابق ، وإعطاؤه الأولوية على التمثيل وعلى الحدث الذى يدور على خشبة المسرح حتى يصبحا أبسط مما هما عليه فى الوقت نفسه الذى ينبغى فيه تبسيط الأزياء والديكور بدرجة أكبر. (١٧)

ومع مسرحية عند بئر الصقر At the Hawk's well بدأت سلسلة من مسرحيات الصالون أو الأتيلييه التى إقتضت حدا أدنى من التكاليف المادية ، والتى كانت تتوجه الى جمهور مختار يتكون من أربعين أو خمسين شخصا ، فقد تعب ييتس من مواجهة الصحافة والمدافعين المتحمسين عن الوطن والأخلاق والدين ، ومن مواجهة ردود الأفعال – العاصفة فى بعض الأحيان – المتعلقة بالجمهور الكبير ، ومن ثم توجه الى عدد قليل من المتلقين . لذلك نجد فى تلك الأعمال إنطواءً واستسلاما بالمقارنة بالأعمال التى تم إنجازها فى مسرح الدير .

ويشبه هذا الإنسحاب ما يحدث لكريج فى فلورنسا والكوبو Copeau عندما هجر مسرح Le Vieux colombier ؛ وهوما سمح لييتس بالوصول بتجربته الى منتهاها دون أية تنازلات .فقد إستمر فى كتابة نصوص مسرحية شعرية أهلته موهبته لها، ثم كسبت تلك القصائد الدرامية جمهورا أوسع من القراء عنه من متفرجى العروض المسرحية محدودة المقاعد . مع ذلك ، كان يمكن أن تزداد كثافة تلك القصائد فى التعبير ، وتماسكها إذا ما كانت صممت مصحوبة بإلقاء وتجسيد صامت لها يعضدهما الموسيقى و الرقص.

يتيح لنا كتاب بعض المسرحيات النبيلة من اليابان معرفة العناصر التى بدا لكريج أنه إستطاع نقلها فى تلك الأعمال الشعرية الجديدة . وإذا كان إستطاع أن يجمع الأربع مسرحيات الأولى تحت عنوان أربع مسرحيات لراقصين (١٨) Four Plays for dancers فإن ذلك يبين الأهمية التى كان يوليها للرقص ؛ لدرجة أنه مسرحيته عند بئر الصقر لما كان لها أن تولد لولا راقص يابانى هو إيتو ، فقد ظهر له هذا الأخير فى الضوء الحميم لأحد الأتيليبهات كما لو كان صورة تراجيدية . وبدا له أنه ينسحب نحو حياة أكثر كثافة ، فيقول ييتس : ولأن هذا الإنفصال لا يمكنه أن يتم إلا بواسطة إنسانية ، فقد إنسحب لكى يسكن ، بشكل ما ، أعماقا روحية معينة . ويستكمل قائلا على أى فن متخيل أن يظل محتفظا بمسافة ما بينه وبين الجمهور ، أما هذه المسافة فينبغى بمجرد أن تتحدد ، أن يتم الحفاظ عليها بحزم ضد تيار نمو العالم بإطراد .

وتتطلب الموسيقى و الأبيات الشعرية ، كما يتطلب الطقس المسرحى و الرقص عند إرتباطهم بالفعل المسرحى ، أن تسهم الإيماءة و الزى وتعبير الوجه وتجهيز خشبة المسرح فى الإحتفاظ بتلك المسافة أو الحدود .

ينبغى إذن أن نحمى العرض المسرحى من أى تطفل من الواقعية الفجة. لذلك فحينما تبلغ الدراما أعلى درجاتها من التوتر ، يجب أن تحل رقصة محل فوضى المشاعر الطبيعية ، من خلال سلسلة من الأوضاع الثابتة مثلا ، أو الحركات المعبرة عن معركة أو عن عذابات أحد الأشباح .

وتتشابه وظيفة القناع مع ذلك ، فهو يسمح بأن يحل محل وجه ممثل سوقى أومحل وجه مزين بالمكياج وفقا لهوى الخيال ، بإبتكار نحتى نبيل ، كما يسمح بالتقريب بين الجمهور و المسرحية بشكل كاف يسمح للأول بأن يدرك كل تغير

فى الصوت . ولا يمكن أن يشبه القناع أبدا وجها متسخا وكلما نظرنا إليه عن قرب ظل بمثابة عمل فنى فى عيوننا ، كما لا تفقد الملامح أى شيء لكونها ثابتة ، فالشعور العميق تعبر عنه حركة الجسد بأكمله .

تمثل تلك الملحوظات عن عدم نقاء وجه الممثل ، تحريضا يصل الى أبعد مما رآه كريج . ومع ذلك ففى إهداء ييتس ملك برج الساعة الكبير The King of the great clockTower" الى نينات دى فالوا Ninette de Valois يطلب منها مسامحته على أنه غطى وجهه المعبر بقناع . أما إستخدام القناع ، فلا يتم تبريره هنا–مثلما كان الحال فى المسرح الإغريقى – على أنه يحمل خاصية الإحتفاظ بتعبير واضح أمام جمهور عريض من مسافة يكف خلالها وجه الممثل عن أن يكون مميزا . بل على العكس من ذلك ، تصبح وظيفته إبراز الحميمية بشكل غير عادى ، وخلق بعد داخلى . لذلك فقد تخلى ييتس عن الإضاءة المسرحية بعد عدة محاولات و أعطى الأفضلية للإضاءة العادية للمكان الذى تعرض فيه المسرحية .

يحدد وصف ييتس لقناع المحارب الشاب كوشولان Cuchulain فى مسرحية عند بئر الصقر نواياه ، فى الوقت ذاته الذى يكشف فيه هذا الوصف عن تأثر هذا المفهوم الدرامى بالرمزية ، وبحسها المائل لتوحيد الآراء وطموحها لنقل طقوس المسارة * الى مجال الفن . وكان الممثل الذى يؤدى دور هذا المحارب ذى القناع نصف الإغريقى ، نصف الأسيوى الذى نحته إدموند دولاك Edmund Dulac يبدو فيما هو مفترض مثل صورة شاهدها فى الحلم أحد العباد شديدى الإيمان . ويقول ييتس آمل أن أكون وصلت الى تلك المسافة الفاصلة عن الحياة والتى تسمح بالإعتقاد فى أحداث غريبة و أحاديث معدة بفن .

وتعود تلك اللغة الى نفس عصر عازف الموسيقى نصف المصرى نصف الآسيوى – الطامح الى اكتساب صفة كهنوتية – الذى رسمه دولاك Dulac . لكن قناع كوشولان Cuchulain لم يشخ ، كما تشهد تلك الوثائق التى تم حفظها فى كتاب Plays and controversies مصحوبة بملاحظات عن الاخراج ظهرت فيما بعد فى موسيقى مسرحيات لراقصين على جهد متواصل فى الإخراج الدرامى . ولا توجد علاقة وثيقة بين تلك الأعمال والـنو ، وإنما يتشابه تقسيمها الشخوص

---

* احتفالات كانت تقام لايقاف عضو جديد بعض أسرار الديانات القديمة (المترجمة)

المسرحية بين كورس وممثلين ، يشترك أحدهما بوصفه يقدم رقصا بشكل أساسي. وتتركز وظيفة عازفي الموسيقى / أفراد الكورس (الذين لا يزيد عددهم عن ثلاثة أو أربعة أشخاص على الأكثر) ، إما في غناء مقاطع غنائية تخلق جـــو العرض وتعلق على الحدث ، أو في إلقاء فقرات سردية تصفه . أما آلاتهم الموسيقية (الفلوت – الأوتار المشدودة–البركشن) فتعضد الصوت الآدمي بخفة وتحدد بعض النقلات لدى الممثلين وتصاحب الرقص . كما كانت تؤدى في بداية العرض ونهايته مصحوبة بغناء لتقديم إحتفالية بسيطة تتضمن بسط وثنى قطعة قماش مزينة بزخرفة مستوحاة من تيمة العمل المقدم في العرض (صقر ذهبي مثلا مرسوم على خلفية من اللون الأسود) بينما يتخذ الممثلون أماكنهم في ساحة المسرح أو يبرحونها .(بخلاف النو تذكرنا تلك العناصر بعروض بعض رقصات الـ كاتاكالي Khatakali) ويعتمد الديكور على الإقتصاد فلا يزيد على مربع من القماش الأزرق ممثلا نبع ماء ، أو جانب من جبل وسماء مجسدين على شاشة ، أو منظر برى . ويتم التعبير عن الأفعال الجسدية ، مثل اشعال النار ، دون استخدام اكسسوارات.

في سياق تقديم حدث بمثل هذه الطريقة غير المباشرة والموحية ، تصبح وظيفة الشعر ذات أولوية ، فشعر ييتس على الأخص به كمال شكلي وموسيقية مرتبطة بقدرة على الإيحاء ذات دقة مدهشة . ويمكن تفسير ملاءمة شعره مع روح النورجوعا الى اعتقاد ييتس في عالم الأرواح والى فضوله الممتد إزاء مصير الكائن البشرى بعد الموت. وقد سعى هذا الفضول فيما قبل الى الإشباع عن طريق التردد على جمعية تيوسوفي دو دوبلن Societe de Theosophie de Dublin ، أو على مكتب مدام بلافاتسكي Madame Blavatsky . وبالتالي إستمد مصادرا خفية في إبداع بعض مسرحياته ، وهكذا نجد علاقة تواز بين مراحل القمر ومختلف أنماط البعث والتجسد في الغيرة الوحيدة لإيمر The Only Jealousy of Emer . إلا أن تلك المعرفة التي نجد أنفسنا مجبرين على التعامل معها بشكل جدى بدرجة أو بأخرى، هي معرفة لا تتضح في العمل السابق إلا في شكل أثر لصورة أو رمز .

ومن بين الأسباب التي حثت ييتس على إستيحاء أعماله من الـنو ، دور الأرواح أو العائدين الى الحياة في النومحو الحواجز بين ما قبل الموت وما بعده. في مسرحية عند بئر الصقر يمكن أن نرد دورى العجوز وكوشولان الى دورى

واكى Waki وشيت Shite تقريبا . فقد إنتظر العجوز طيلة حياته الى جانب البئر الذى يهب ماؤه الخلود دون أن يستطيع أن يروى عطشه . أما المحارب فيتمنى أن يروى عطشه بكل العنف المتأجج الذى يمتلكه شاب مأخوذ بالحب و المعارك . والفرصة الوحيدة المتاحة لتحقيق ذلك ، هو حلول روح الساحرة التى تسكن الجبل فى جسد حارسة البئر ، حيث سوف تقوم آنذاك الحارسة وقد تملكتها الروح وأصبحت تتخذ شكل إمرأة – صقر ، برقصة حتى تصل بعيدا عن البئر فى حين يفور هذا الأخير بالماء .(١٩)

وعُرضت تلك المسرحية فى اليابان بعد أن ترجمها ميشيو إيتو Michio Ito ، ثم حولتها مارى يوكوميشى Marie Yokomich الى نو ، و قدمت بعد ذلك فى مناسبات عديدة على خشبة مسرح النو فيما بين عامى ١٩٤٩و١٩٥٢(٢٠)

تقوم مسرحية الغيرة الوحيدة لإيمر على حالة تقمص روح جسد إنسان ، فالبطل كوشولان معلق بين الحياة والموت ، وقد إستولت روح شريرة على جسده بينما تحرسه إيمر زوجته الوحيدة وآخر رفيقاته . أما شبحه فيظل خائر القوى قابعا بجوار جسده كما لوكان مثقلا بحمل الذكريات . ولكى يعيد كوشولان روحه الى جسده ، ويبعد عنه الشيطان ، يشترط عليه هذا الأخير أن تتخلى زوجته عن الأمل فى عودته يوما . ومع ذلك يرى كوشولان جمالا غير بشرى يبزغ من جانب بئر الصقر ، وذلك الجمال الذى يجذبه الى بلد النسيان شريطة أن تحنث إيمر بعد ذلك بوعدها تقديم الفدية المطلوبة منها . هكذا يعود كوشولان الى الحياة والى جمال رفيقته الفانى . وربما لا يمثل إزدواج شخصية كوشولان فى إثنتين إحداهما جسده أو الشيطان الذى يطارده بينما الأخرى شبحه ، شكلا مقبولا على المسرح ، إلا الشخصية التراجيدية لإيمر تبدو عميقة التأثير وكذلك التيمات المتداخلة الخاصة بالجمال والحياة والموت والذكرى والنسيان ، مما أوحى الى ييتس أبياتا لا تنسى .

ربما يكون أكبر نجاح حققه ييتس فى النوع الذى إستوحاه من النو ، يتجسد فى الحلم بالعظام The Dreaming of the Bones (١٩١٩) التى تحكى قصة محارب فى ثورة عيد الفصح عام ١٩١٦ يبحث عن طريق خلال الجبل فى الليل ليصل الى مكان يستقر فيه ويهرب من القمع . ويقابل رجلا وإمرأة شابة يقبلان أن يقوما بدور مرشديه . ويكشف الحوار بالتدريج عن أنهما شبحى حبيبين أدت بهما عاطفتها الى تسليم بلدهما الى العدو الغازى ، فيحكم عليهما أن يهيما دون هدف

نادمين حتى يلتقيا برجل من جنسهما يستطيع أن يغفر لهما ويمنحهما الراحة ويسمح لهما أن يقبلا كل الآخر . إلا أنهما يتركان من قابلاه و أرشداه الى الطريق دون أن يتوصل الى قرار النطق بالكلمات التى تحررهما .

ولا تضيف المعرفة بالنوأى شيء الى المتعة الجمالية لقارىء أو متفرج هذه المسرحية التى تكتفى بذاتها .لكننا نستنتج وجود علاقة عميقة بين تلك القصيدة الدرامية الأيرلندية ونو العائد الى الحياة مثلا ، وتكمن تلك العلاقة فى معنى قدرة بعض الأماكن على إحياء الذكريات القديمة التى تطارد أصحابها بحق ، وتعتبر تلك الأماكن فى هذه المسرحية الشعرية هى : أطلال دير وبقايا روعة المعمار الأيرلندى القديم وسط مكان برى . كما تكمن أيضا فى معنى الطبيعة كما تظهر فى أشكالها المتحركة وفى تغير الضوء والضباب والأحاديث الليلية للطبيعة وصرخاتها التى تخرق الضباب . هكذا يتيح ييتس الفرصة لوجود جو محبذ لظهور الأرواح ، ولحدوث حدة فى الإدراك غير شائعة بالمرة ، كما لو كان كل حجر وكل مجموعة من النباتات متداخلة الأغصان مألوفة للشخص الذى يراها فى ذلك الحين فوق تلك الأرض المفتوحة الذراعين لتلقى رياح المحيط ، مثل الأرخبيل الذى يمتد الى الطرف الآخر من أوراسيا .

فى بعض المسرحيات النبيلة من اليابان يلاحظ ييتس بعض نقاط الإلتقاء بين الحكايات والمعتقدات الجايليكية ، وما يستمد النو مادته منه ، ففى النو: غالبا ما تكون المغامرة الرئيسية فى لقاء شبح أو إله أو إلهة فى مكان ما مقدس أو مقبرة أسطورية ما ، وأحيانا ما يذكرنى هذا الإله أو الإلهة أو الشبح بخرافاتنا ومعتقداتنا الأيرلندية التى ربما إختلفت فيما قبل عن تلك التى يتبناها معتنقو الشينتويزم ...

ويتشابه معطف الريش الذى يمنع غيابه إلهة (أو فلنقل ساحرة ؟) القمر من العودة الى السماء ، مع غطاء الرأس الأحمر الذى كان يسرق من ساحرات البحر حتى لا يبرحن البر . وفى نيشيكيجى Nishikigi يذكرنى الحبيبان الشبحان بالشاب آران Aran والفتاة فى قصة الليدى جريجورى Lady Gregory واللذين يذهبان الى الراهب بعد وفاتهما حتى يزوجهما . ويمتلك أولئك الشعراء اليابانيين عاطفة نحو المقابر و الغابات ، وإحتراما ممتزجا بالخوف يشعر به أحيانا فلاحو بلدنا الذين يتحدثون اللغة الجايليكية أيضا ،عندما يحدثهم أحد عن قصر هاكيت Hackett أو عن بئر ما مقدس.

على الرغم من أن مسرحيات تلك الفترة من التاريخ كانت مؤلفة من أجل جمهور صغير عدد، إلا أن ييتس يستمر فيها فى افساح مكان لعناصر مرتبطة بالتراث الشعبى ، ويقول فى الكتاب الذى أشرنا إليه سابقا أحب جميع الفنون التى ما زالت قادرة على تذكيرى بأصلها الضارب بجذوره وسط أهالى الشعب . لذلك فهو يسعى الى أن يستند الجزء الغنائى فى دراماته الى موسيقى بسيطة وعزف شفاف يبرز من قيمة الإلقاء ، ويبعد قدر المستطاع عن الأوبرا وعن عزفها الأوركسترالى الضخم .

يعجب ييتس أيضا بالإستخدام الموضوعى (thematique) دللصور البلاغية فى الـنو ، التى تنسج شبكة منّ الإيحاءات حول الحدث الرئيسى ، لها دلالتها العميقة . ويستخدم ييتس الصور البلاغية إستخداما مشابها فى حلم بالعظام مثلا ، عندما يتضرع الكورس ، فى عدة مناسبات ، الى عصفور النهار ، وهو تضرع لا يظهر معناه إلا بالقرب من نهاية المسرحية ، حين يكتشف الجميع أن مرشدى الثائر ما هما إلا روحين تسعيان الى العودة الىٰ الحياة ، بما أننا نعرف أن أنشودة الديك تجبر الأرواح الهائمة على التمكن مرة أخرى من موقع حصولهم على المغفرة .

وتشترك المسرحيات من هذا النوع مع مسرحيات الـنو فى أنها تتضمن حوارا– أكثرمنه فعلا حقيقيا– يكشف بالتدريج عن موقف غالبا ما يكون ناتجا عن فعل ماضٍ ، ومؤديا بكثافة الى لحظة العاطفة أو الشعـــور المصاحب لذلك الموقــف، لا سيما ووظيفة الكورس تعد لهذا الكشف وتمهد إنتظار لحظة تراجيدية وتسعى لمد تأثيرها لدى المتفرج .

وتحتل فكرة أن الندم علي الأخطاء التي تم ارتكابها فى تلك الحياة الماضية ماهو إلا حلم يحول دون إستمتاع الكائنات بالسلام بعد الموت ، مكانة هامة فى فكر ييتس ، وهو فكر نصف فلسفى ونصف أسطورى كما يسميه هو نفسه فى إحدي ملحوظاته فى مسرحيات لراقصين حيث يعطى مثالا على ذلك مأخوذا من الـنو،عن راهب بوذى يحاول أن يضفى السلام على عذابات ضمير روحه الذي يعتقد أنه محاصر باللهيب . ويكفي أن نستنتج الصلة بين هذا الإهتمام الشاغل لييتس و إحدى التيمات الكبري للـنو، وذلك دون أن نسعى هنا الى تعميق طبيعة معتقدات ييتس . ولنتذكر فحسب أن واحدة من مسرحياته الأخيرة التى تحمل عنوانا ذا دلالة مهمة هو بورجاتورى * Purgatory ، تطرح

---

*مكان يقبع به الموتى قبل دخولهم الفردوس أو الجحيم فى الديانة المسيحية (المترجمة).

من جديد التساؤل حول نتائج أفعالنا فى هذا العالم وذاك ويتعلق الأمر برمته بدرجة أو بأخرى بمؤثرات الزواج غير المتكافىء ، وبإبن محتد يقتل والده لأنه أدي الى إنهيار عائلته النبيلة ، ثم بإبنه من بعده الذى يأمل هباء أن تمحى نتائج هذا الزواج دنس والدته حتى تعرف تلك الأخيرة

الراحة الأخيرة خارج قبرها. تلك أيضا قصة من قصص الروح العائدة الى جسد صاحبها ، لكنها قصة يمتزج فيها ما هو خارق للطبيعة –هذه المرة– بواقعية عنيفة شبه ميلودرامية ، أو لنقل أنها حادثة مروعة تمت معالجتها بحس الشكاوى ، وإنتهت بتلك الصرخة التراجيدية :

يا إلهى،

خلص روح أمى من حلمها !

لا يمكن أن تفعل الإنسانية أكثر من ذلك .

هدىء مأساة الأحياء وندم الموتى .

وبخلاف هذا الإهتمام بمصير الموتى ، لا توجد صلة كبيرة بين بورجاتورى Purgatory والنو . وبعد مقابلة عام١٩١٦ ومسرحيات لراقصين ، نستطيع أيضا أن نتتبع أثر ذلك التأثير الشرقى ، إلا أنه يمتزج بالضرورة بإسهامات فنية أخرى ، وينتهى الى إستيعابه داخل عمل يظل يحمل الخصوصية الأيرلندية.

الهوامش

(١) "The Drama in Japan," The Mask,April 1912,vi,4,pp.309-20

(٢) "Editorial Notes ,"The Mask ,July 1913,71,1,pp.89-91

(٣) عرض لكتاب Plays of old Japan

ت The NO ، بقلم ماري ك.ستوبس . The Mask , Jan. 1914,71,3,p.265

(٤) The Marionnette(Floremce 1918,12 numeros)

(٥) "Puppets in Japan ", by a Japanese , The Mask, vi,3,Jan.1914,pp.217-20 Kingship.

(٦) "Some Thoughts concerning Hanak The actress...",Ibid .,pp.230-44.

(٧) Histoire des Marionnettes, coll."Que Sais-Je,"1959

(٨) "Notes on Indian Dramatic Technique,"The Mask,oct.1913,vi,2.

(٩) المرجع نفسه : Jan. 1914,iv,3,pp.270-2

(١٠) vol.(x,1923,p.33.

(١١) E.G.Craig,Index to the Story of my days,London 1957p.39,et W.B.yeats "Dramatic personae"in Autobiographies, london1955,p.446.

(١٢) Collection craig. Bibliotheque Nationale

(١٣) قبل عروض هاملت في موسكو من إخراج كريج ، كما يشير الى ذلك برنامج العروض المسرحية (١٢-١٤) يناير.

(١٤) في مارس ١٩١٣ . وأشكر بهذه المناسبة السيد / دنيس بابلي Denis Bablet الذي قدم لي مجموعة أعداد Mask وكذلك دراسته التوثيقية عن العلاقات بين كريج وييتس.

(١٥) ظهرت بعد ذلك في كتابه : Esays, London 1924,pp.273-93

(١٦) Anthouy Thwaite ," Yeats and the Noh",The TwentiethCentury, Sept. 1957,pp.235-42.

(١٧) من كتاب المؤلف سامهين The Reform of the Theatre, and The Play , the Samhain

- مجموعة مقالات نشرت في Plays and Coutroversies Player and the Scene

-The Irsh Dramatic Movement London 1923 ,pp.45s99.117s99.

(١٨) At the Hawk's Well, The Only Jealousy of Emer , The Dreaming of the Bones , Caluary, in "Plays and controversies

تضاف تلك المسرحيات الى الأعمال المستوحاة من روح الـنو، في Plays Collected "Plays andControversiès .

(١٩) نشرت مجلة The Times Literary Supplement (الملحق الأدبي للتايمز)صورة لميشيو إيتوفى رقصة الصقر وهى مأخوذة أصلا من معرض ييتس للصور الفوتوغرافيةالخاصة بعروضه ، في معرض ويتوورث الفنى -Wit worth Art Gallery (١٢ مايو ١٩٦١) .

(٢٠) Anthony Thwaite ، المقال نفسه.

محتويات الكتاب

الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس

WWW. maktabetelosra.. org

E - mail : info @egyptianbook.org





ستظل القراءة هى المظلة الرئيسية
للبناء الروحى والفكرى والوجدانى
للإنسان، والثقافة هى بكل المقاييس
أفضل استثمار لبناء مجتمع المستقبل
و«ثقافة السلام» هى الضمان الأكيد
لإرساء دعائم الأمن والسلام الاجتماعى،
والتسامح ومكافحة العنف، ونشر العلم
والمحبة والإخاء والديمقراطية،
والتواصل مع الحضارات الأخرى.

سوزان مبارك





٥٠ر٠ جنيه

الهيئة المصرية العامة للكتاب